
This is the **published version** of the bachelor thesis:

Ceccotti, Francesca; Massip, Francesc, dir. Andrés Pérez : una vida para el teatro. 2009.

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/51713>

under the terms of the  license

UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA

INSTITUT DEL TEATRE DE BARCELONA

DOCTORAT EN ARTS ESCÈNIQUES

ALUMNA: FRANCESCA CECCOTTI

TUTOR: PROF. Dr. FRANCESC MASSIP

ANDRÉS PÉREZ: UNA VIDA PARA EL TEATRO

BARCELONA

2009

« Conocí a la negra Ester
aquí en casa de Oña Berta
esta casa llena e puertah
me hizo conocer el querer...

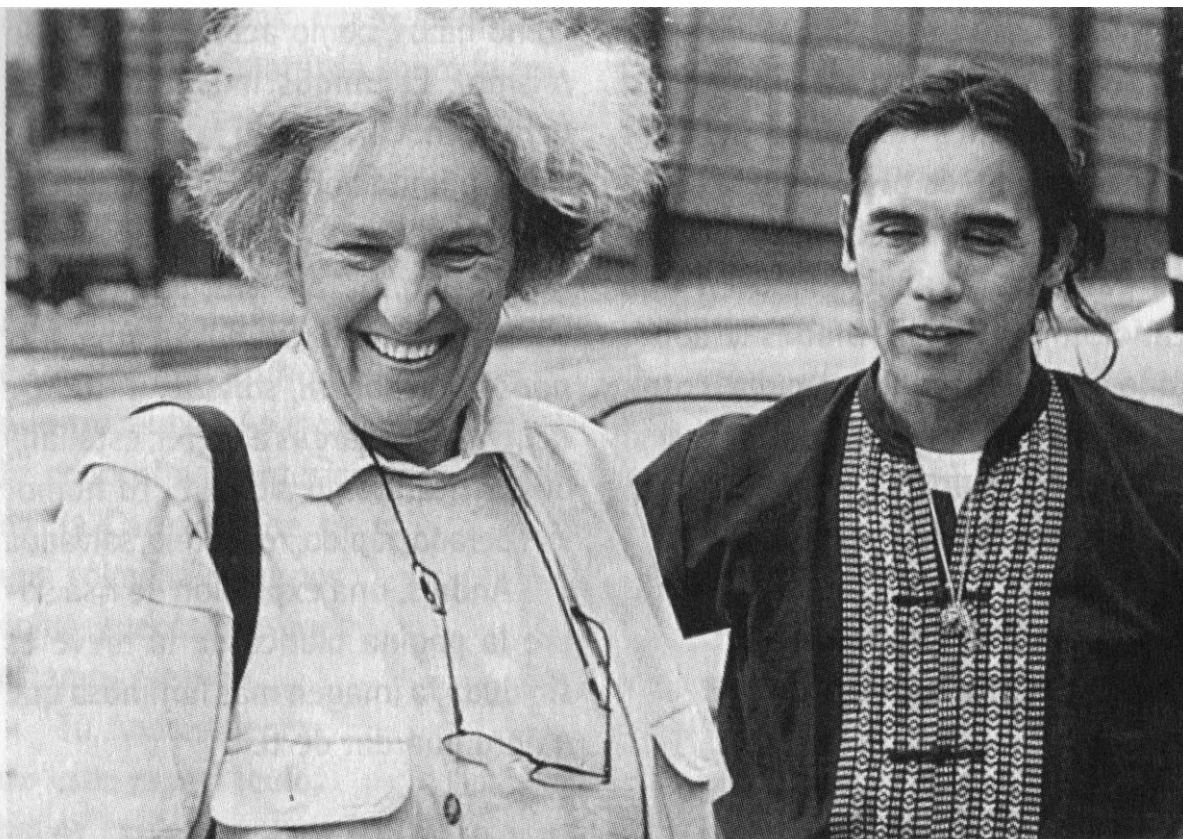
...Le pido a la Virgen María
que cuide a la negra Ester
yo quiero volverla a ver
al lao e las tres Marías
cada noache cada día
hoy mañana anteayer.
Se acabó este padecer
se ha ido con el incienso
un minuto de silencio
pido por la negra Ester... »

La Negra Ester de Roberto Parra
dirección Andrés Pérez
Puente Alto - Santiago de Chile
1988

Indice

Introducción	7
CAPITULO I	
Vida y muerte del teatro chileno entre 1941 y 1990	
1.1 Los teatros universitarios	11
1.2 El teatro durante la dictadura	18
1.3 La llegada de los años '80	26
CAPITULO II	
Andrés Pérez	
2.1 El principio	30
2.2 La experiencia francesa	37
2.3 El Gran Circo Teatro	42
	53
2.4 El método de trabajo	
2.5 La popularidad de <i>La Negra Ester</i> y sus veinte un años	59
2.6 El fin	68
CAPITULO III	
El Gran Circo Teatro en la actualidad	
3.1 Las casas del Gran Circo Teatro, y el nuevo sueño, la casa de República	69
3.2 El Día Nacional del Teatro homenaje al maestro Andrés Pérez	80
Apéndice	
A. Andrés Pérez Biografía	86
B. Entrevistas	104
C. Consejos de Andrés Pérez recopilados por Ileana Diéguez, durante el taller en Cuba	121
D. Ficha artística de <i>La Negra Ester</i>	126
E. Homenajes	128
F. Fotos	136
G. Prensa	157
Bibliografía	166

Fotografía: Juan Fco. Somalo. Diario El Mercurio.



Ariane Mnouchkine y Andrés Pérez en el Centro Cultural Estación Mapocho, Santiago de Chile.

Introducción

A fines del 2007, empecé a escribir lo que me estaba pasando durante la búsqueda del tema de mi investigación y me encontré con el tema de Andrés Pérez, al releer un artículo que hablaba de él. Era un tema que instintivamente ya había hallado hace tiempo. Seguí mis impulsos y aquí está un trabajo de planteamiento histórico sobre su figura.

Llegué a Chile en diciembre del 2003 y tuve la suerte de ver una función de *La Negra Ester* al Teatro Municipal de Santiago. Una fiesta, una gran fiesta teatral. A solo un año de la muerte de Andrés Pérez, su director.

Muchas son las expresiones y matices de la cultural chilena que no me quedaron claras; ahora después de varios años de estadía en Chile, los versos de Parra¹ cantan más claros que nunca.

No sé dar una razón racional, por decirlo de alguna forma, del por qué leyendo un texto de Jaime Hanson "Andrés Pérez: la muerte de un maestro, el nacimiento de un mito"² en la revista *Assaig de Teatre*, me caen lágrimas de emoción. La fiesta popular y teatral... la vida y el teatro de este director me tocan el alma y su gran obra me conquistó desde la primera función a la que asistí. Es una obra profundamente chilena, *La Negra Ester*, pero al mismo tiempo universal y habla de un mundo sencillo, de pueblo; la narración de las historias, la estética de la escena y de los personajes me atrajeron de inmediato.

Si pienso en el teatro, más allá de una definición académica del término, pienso en una fiesta y un evento popular con participación "masiva", pienso en un ritual, en un espacio sagrado y todo eso está presente en el trabajo de Andrés Pérez.

Esta es mi verdad, la que voy a contar en este escrito, una verdad subjetiva sin duda y además una verdad que pasa no solo a través de lo efímero del teatro, sino también pasa por los recuerdos de mis testigos, por su memoria, gracias a las entrevistas que he realizado, a las notas de prensa y a los libros que he leído, la figura de Andrés Pérez ha tomado cuerpo y voz, por ejemplo con los videos que he logrado encontrar donde se hace presente.

Otro elemento para mí interesante de la figura de Andrés es la popularidad que tiene en Chile y en Suramérica. Es muy conocido por haber trabajado casi siempre con personajes e historias marginales y por no haberse olvidado nunca de donde venía,

¹ Me refiero a Roberto Parra, cantor y poeta popular chileno, autor de los versos de *La Negra Ester*.

² HANSON BUSTOS, Jaime (2002), "Andrés Pérez Araya: la muerte de un maestro, el nacimiento de un mito", *Assaig de Teatre*, 33-34 : 117-125 .

llevando así el teatro a lugares pobres, por eso la gente lo ama: es una figura viva en la memoria de la sociedad chilena.

"El eje del Gran Circo Teatro es hacer teatro popular, Andrés Pérez Araya insistió en variadas oportunidades en su carácter masivo y dedicado al pueblo, en el fondo sin sofisticaciones estilísticas, dirigida a un público general, para entretenerlos mientras se les cuenta una historia: y con intermedio para comer, porque a la gente le da hambre, bien sencillo, y los personajes con hartito maquillaje, porque el teatro para él es un espectáculo, un despliegue escénico grandilocuente, bullanguero para que la gente se junte y lo pase bien".³

La figura de Andrés Pérez, quedó grabada en el imaginario colectivo y se ha convertido en un héroe post dictadura y en plena época de reconciliación ha llegado al éxito. Fue el creador de un teatro masivo y popular, uniendo elementos del circo, magia, mimo, danza, teatro, música...

Los jóvenes teatrantes de los años '80, empezaron su camino creativo en un contexto independiente, devolvieron el imaginario, la capacidad de fantasear, de expresarse y crear otros mundos posibles, a la castrada sociedad de esos años negros de la dictadura.

La Negra Ester volvió al carácter popular del teatro, conquistando multitudes, tocó el tema de las provincias abandonadas por los proyectos de gira, trabajando tres ejes principales del Gran Circo Teatro, compañía de Andrés Pérez: lo espectacular con una estética simple y eficaz, la música en escena, la gestualidad. Todo lo popular presente en las obras, está dado por un continuo referirse a personajes de extracción humilde y lo chileno está presente por la fuerte unión entre fábula escénica e historia nacional.

A grandes líneas esas son las razones por las que he empezado a investigar sobre Andrés Pérez. La investigación ha sido notablemente favorecida por el hecho de estar viviendo en Santiago y así tener la posibilidad de encontrar material directo relativo a él y a su obra. Hay que pensar que no existe un trabajo que hable enteramente de Andrés Pérez: es un universo fragmentario. He tenido que ir buscando en los números de la prácticamente única revista de teatro, *Apuntes*, donde hay varias críticas de obras de Andrés Pérez y él mismo escribió alguna nota. En las bibliotecas del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile y en la de la Universidad Católica he podido consultar libros sobre la historia del teatro chileno desde los años '40, que me han permitido escribir el primer capítulo sobre el teatro en Chile, para dar a conocer un poco sus inicios. Ha sido necesario además este capítulo, para poder colocar mi personaje, para entender un proceso evolutivo de la historia del teatro en este país.

³ Artículo sin nombre del periodista y de la nota, *La Época*, 6 de septiembre 1989, Santiago.

Por ejemplo, durante los años '60, la producción teatral era responsabilidad casi total de los teatros universitarios, que diseñaba un repertorio, con un elenco más o menos fijo y donde las funciones de director, autor y actor eran antiguos.

Sucesivamente con la creación colectiva, se introduce un sistema de trabajo donde los roles son más flexibles, actores que escriben textos o dirigen y obras que nacen de textos no dramáticos.

He consultado los libros necesarios para adentrarme en el teatro latinoamericano, también consulté dos trabajos de tesis, realizados en el Departamento de Teatro de la Universidad de Chile que analizan la actividad escénica de los años '70-'80 útiles para enriquecer el contexto histórico del trabajo de Andrés Pérez.

La investigación está subdividida en tres capítulos. En el primero, *Vida y muerte del teatro chileno entre 1941 y 1990*, presento la historia del teatro chileno en estos 30 años, desde los teatros universitarios hasta el final de la dictadura y la vuelta a la democracia. El capítulo está subdividido en tres épocas: los teatros universitarios, el teatro durante la dictadura y los '80 con el post dictadura.

El segundo capítulo *Andrés Pérez*, está completamente dedicado a su vida y sus creaciones; hablando de sus inicios en el teatro, así como de la experiencia francesa en París con el Théâtre du Soleil, un aprendizaje fundamental, pasando por la fundación de su compañía, el Gran Circo Teatro, analizando algunas de sus más importantes obras, reflexionando sobre el método de trabajo y sobre la popularidad de la obra emblemática del teatro chileno de la post-dictadura, *La Negra Ester*, llegando al fin, el último momento, la muerte de Andrés Pérez en el 2002.

El tercer y último capítulo *El Gran Circo Teatro en la actualidad* es breve, pero he tratado de hablar de la situación actual del Gran Circo Teatro, después de siete años de la desaparición de su director. Creo que para dar un encuadre histórico es importante también saber cómo sigue trabajando esta compañía.

El Gran Circo Teatro, se está dedicando principalmente a talleres de circo, como cuerda, telas, clown... y a recuperar un nuevo espacio que le ha prestado el gobierno, trabajando en la creación del Centro Cultural Andrés Pérez. Hago también una breve referencia a la lucha que lograron ganar, la de instituir como Día del Teatro Nacional, el natalicio de Andrés Pérez, 13 de mayo.

En el Apéndice he organizado algunos bloques que aportan información complementaria en detalle, como la Biografía completa de Andrés Pérez. Asimismo, he tenido la posibilidad de entrevistar algunas personas que tuvieron una relación de trabajo con él y a una académica de la especialidad de Historia del Teatro, que me ha permitido saber más del director chileno y también he podido conocer detalles de la estadía de Andrés Pérez en Cuba para hacer un taller de máscara. El Apéndice se complementa con algunos consejos del director a los actores, recopilados por Ileana Diéguez, una teórica

teatral cubana, durante el susodicho taller en Cuba. Asimismo, doy la ficha artística de *La Negra Ester*, donde podemos notar la cantidad de funciones realizadas en muchos países. Otro apartado recoge los homenajes que algunos amigos han brindado a la muerte de Andrés Pérez y las dos últimas partes son de pura documentación, fotos y prensa para disfrutar de la estética de sus obras y para conocer un poco lo que la crítica escribía sobre él.

Finalmente, el trabajo va acompañado de un video con algunos extractos de entrevistas de Andrés Pérez en la televisión chilena: "Acto Único-Finis Terrae" de Eduardo Guerrero, canal ARTV, Santiago de Chile, 2000, "Inolvidables" de Andrea Tessa, canal Uc 13 Chile, Santiago de Chile, 2004 y hay algunas secuencias del video de la obra *La Negra Ester*, Santiago de Chile, Sony Music, 1999. La última parte del video está dedicada a breves encuentros con personas desconocidas, que paro por la calle, preguntando qué le dice el nombre Andrés Pérez o Negra Ester. Esta parte se ha realizado en Ovalle y en Santiago de Chile en junio 2009.

Seguro que se preguntarán por qué no he tenido ninguna relación o acercamiento con lo que queda de la compañía Gran Circo Teatro, que probablemente es la única carencia que yo siento haber tenido durante la investigación. Digamos que el día que fui a visitar a la compañía actual no fui bien recibida y por esa razón tomé la decisión de investigar sin tener ninguna relación con ellos directamente. Es lamentable, porque hubiera sido muy ilustrativo en la documentación adjunta, pero no fue posible.

Vida y muerte del teatro chileno entre 1941 y 1990

1.1 Los teatros universitarios

Empezamos a hablar de la historia del teatro chileno desde 1941⁴, año en el cual un grupo de jóvenes, la mayoría estudiantes, se encontró reunido en el Teatro Imperio para asistir a la primera función del desconocido grupo, el Teatro Experimental de la Universidad de Chile (TEUCH).⁵ Las obras que se iban a presentar eran *Ligazón* de Valle-Inclán, dirigida por José Ricardo Morales y *La guarda cuidadosa* de Cervantes⁶, dirigida por Pedro de la Barra.

Esta fecha, 22 de noviembre 1941, podemos considerarla como el punto clave para el teatro chileno y la actividad teatral universitaria, movimiento de suma importancia para el desarrollo de las artes escénicas en Chile.

Durante aproximadamente siete años que Chile, gracias a su Presidente Pedro Aguirre Cerda se encontraba trabajando en un proyecto global de mejoramiento de la vida de los chilenos, el que tenía como fin provocar una mayor sensibilidad y acercamiento del pueblo a las manifestaciones artísticas.

Pedro Aguirre Cerda llega al gobierno en 1938 apoyado por el FRAP (Frente Popular), que reunía a radicales, comunistas e izquierdistas independientes, es en este punto que comienza el primer asentamiento de la democracia parlamentaria chilena que terminará tragicamente en 1973.

⁴ La década de 1930 fue clave en el desarrollo de la actividad teatral chilena. Al ascendente movimiento de esta actividad en todo el territorio nacional iniciado a comienzos del siglo XX, se sumaron las medidas de apoyo del gobierno del Frente Popular, encabezado por Pedro Aguirre Cerda, que concentró sus esfuerzos en la educación. Con el lema “gobernar es educar”, el Estado, a través del Ministerio de Educación y la Universidad de Chile, intervino en el ámbito cultural creando un Conservatorio de Música y una Escuela de Ballet. En el plano teatral, se desarrolló un teatro moderno que mostró tanto la vanguardia teatral de entonces como los clásicos, pero desde una perspectiva nacional, además de exhibir las nuevas técnicas que eran empleadas en los teatros europeos y norteamericanos. Asimismo, acontecimientos internacionales como la Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial, trajeron a Chile a compañías extranjeras - Margarita Xirgú, Louis Jouvet y el Ballet de Joss, entre otros-, cuya producción escénica y dramática aportó elementos nuevos a la escena teatral chilena. En este contexto nacieron los teatros universitarios, Marcela ARROYAVE, “Pedro Mortheiru”, www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=dramaturgiachilenaenlasegundamitadelsigloxx, (13.10.08) [fecha de consulta].

⁵ Actualmente en Chile hay muchas universidades y escuelas de teatro, solo en Santiago hay alrededor de 40. Son todas privadas; la única universidad pública que ha quedado, donde se estudia teatro es la Univesidad de Chile (www.artes.uchile.cl). Los movimientos teatrales universitarios son fundamentales en la historia del teatro chileno.

⁶ PIÑA, Juan Andrés (1980), “1941-1973: Renovación, profesionalización y compromiso”, *Escenario de dos Mundos*, Centro de Documentación Teatral, p. 6.

El Teatro Experimental, posteriormente Instituto del Teatro, ITUCH, dirigido por Pedro de la Barra⁷ es símbolo de un deseo generacional de abrir el teatro más allá de los clásicos. Siguen trabajando con textos como Cervantes, Lope de Vega, Shakespeare, pero paralelamente experimentan con otros modernos y sólidos como García Lorca, Miller, Ionesco, Brecht. Quieren explorar nuevos lenguajes escénicos, una nueva actuación, introduciendo novedosas ideas en la iluminación y escenografía; superando el divismo que dominaba la escena.

Pedro de la Barra, desea difundir el teatro a lo largo de todo el país, atravesando todas las clases sociales, logró llegar a pueblos, hospitales, cárceles, escuelas, sindicatos... "Progresivamente, en el Teatro Experimental se impone la concepción del trabajo como una tarea colectiva y pluridisciplinaria, dando un nuevo status profesional a todos aquellos que intervienen en la cadena de acciones solidarias necesarias para la representación teatral".⁸

La compañía trabaja en el Teatro Nacional Antonio Varas⁹ ubicado en el centro de Santiago. Desde 1954 el grupo comienza su proceso de profesionalización mediante la creación de instituciones ligadas a las artes escénicas como la fundación de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile en 1947, siguiendo con el Centro de Investigaciones del Teatro Chileno en 1959, el Instituto de Teatro de la Universidad de Chile en el mismo año y el Departamento de Teatro de la Universidad de Chile en 1969.

El Teatro Experimental siempre se ha caracterizado por organizar festivales y salir con todas sus instalaciones a la calle, todo ajustado en una gran carpa que recorre buena parte de los barrios populares de Santiago y provincia.

Gracias a este primer grupo, nacen en todo el país nuevas realidades universitarias como el Teatro Ensayo (TEUC). Su primer estreno, el 12 de octubre 1943 es *El peregrino* del sacerdote toledano Joseph de Valdivieso, en el Teatro Cervantes de Valdivia.

La compañía de la Universidad Católica, se consolidó con su Academia de Teatro en 1947, dónde se comienza a trabajar con textos universales, para que posteriormente este trabajo incentivara la creación de la dramaturgia chilena.

⁷ Pedro de la Barra (Santiago 1912-Caracas 1976), profesor, actor, director de teatro y dramaturgo chileno, director del Teatro Experimental de la Universidad de Chile, DON RUBIN, Carlo Solorzano, (2000) *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre: The Americas*, Usa, Taylor & Francis, p. 150.

⁸ PRADENAS, Luis (2006), *Teatro en Chile. Huellas y trayectorias. Siglos XVI – XX*, Santiago, Lom Ediciones, p. 292.

⁹ Visitar la web oficial del Teatro Nacional Chileno: www.tnch.uchile.cl, (14.03.09) [fecha de consulta].

A la cabeza del Teatro Ensayo estaban Pedro Mortheiru¹⁰ y Fernando Debessa¹¹ estudiantes de arquitectura de la misma universidad. Desde 1955 el Teatro de Ensayo realiza sus primeras giras nacionales e internacionales y desde el año siguiente trabajará en una sala en Santiago, el Teatro Camilo Henríquez.

En los años '60 el Teatro Ensayo publica la *Revista Apuntes*¹², todavía existente y empieza el mismo proceso de institutización que tuvo la Universidad de Chile, con el Taller de Experimentación Teatral en 1968, la Escuela de Artes de la Comunicación el año siguiente y en 1970 el Taller de Creación Teatral.

En el sur del país, en 1947, nace el Teatro de la Universidad de Concepción, sucesivamente será el turno de Valparaíso con la Universidad de Chile, Antofagasta y Chillán, los teatros de la Universidad del Norte, la Universidad Austral y la Universidad Técnica del Estado (Teknos); también fuera de las universidades hay una proliferación de grupos aficionados en colegios e instituciones culturales.

Las compañías buscan una expresión teatral estéticamente "válida" de la realidad nacional y continental, orientada en la construcción de un teatro chileno y popular; Egon Wolff, importante dramaturgo chileno habla así al respecto "El teatro que habíamos conocido por esos canales universitarios y que se apoyaba fuertemente en el vasto repertorio dramático vigente hasta entonces, constituido principalmente por el teatro acreditado desde la antigüedad, pasando por diversos clasicismos, por el teatro barroco, el renacentista, el romántico, el realista de principios y fines del siglo XIX, y las variaciones más modernas de esos estilos y sus derivaciones hasta el expresionismo, el estructuralismo, el surrealismo y sus últimos aportes del vanguardismo hermético, que luego le dio por llamarse teatro del absurdo, denominación tan arbitraria como todas las demás. Ese era nuestro terreno, esa era nuestra escuela, nuestro modelo teatral, y perfeccionarlo con acento chileno era nuestro objetivo".¹³

¹⁰ Pedro Mortheiru Salgado (Lebu 1919), director de teatro, Premio Nacional de Arte 1978. Dirigió muchas obras entre las cuales: *El abanico* (1944), de Goldoni, *La comedia de la felicidad* (1945), del ruso Nicolás Evreinoff y *El gran farsante* (1946), sátira social de Balzac. *La muerte de un viajante* de Arthur Miller, *Bodas de Sangre* de F. García Lorca (1974), Marcela, ARROYAVE, "Pedro Mortheiru", www.artes.uchile.cl/uchile.portal?nfpb=true&pageLabel=conUrl&url=9371, (13.10.08) [fecha de consulta].

¹¹ Fernando Debessa, director y dramaturgo, Premio Nacional de Teatro 1981, conocido por la obra teatral *Mama Rosa*, estrenada en 1957, DEBESSA, Fernando, (1989), *Quién soy?*, Santiago, Agrupación Amigos del Libro, pp. 38-42.

¹² La *Revista Apuntes* es la revista de teatro chilena por excelencia, la que ha logrado perdurar en el tiempo, a diferencia de otras que sacan números de vez en cuando como la Universidad de Chile y la Finis Terrae sin ninguna regularidad. Para conocer la revista aconsejo visitar la web www.revistaapuntes.puc.cl, (11.03.09) [fecha de consulta]. La *Revista Apuntes* permite enterarse de la realidad chilena con críticas y textos dramáticos.

¹³ WOLFF, Egon (1993), "Teatro no textual en Chile", *Conjunto*, Casa de las Américas, pp. 21-22.

Durante el transcurso de la década de los '50 la escena se caracteriza por el "Teatro de bolsillo", fenómeno que nace bajo el alero de los teatros universitarios, pero que posteriormente alcanza su propia luz, consolidándose definitivamente en los '60. El teatro comercial de estos años, recibe una inyección de los teatros de bolsillo, que generalmente trabajaban en salas pequeñas y se sustentaban con la recaudación de la taquilla; el repertorio que presentaban era de autores chilenos.

El teatro se nutre de la realidad y de los fenómenos que ocurren en la calle, reflejando fielmente lo que sucede en mercados y poblaciones, todo acompañado por el cariz de la sociedad de entonces que era el de "construir un mejor futuro común". El teatro chileno reflexiona sobre los valores de las herencias culturales, los mitos nacionales, lo que provoca un crecimiento sostenido de la dramaturgia local.

Uno de los ejemplos más interesantes de la corriente del neorrealismo es Sergio Vodanovic (Split, Croacia 1926-2001) abogado, periodista, dramaturgo y autor de telenovelas.¹⁴

Fue una figura fundamental de la generación teatral de la década de 1950, junto a autores como Egon Wolff (Santiago 1926)¹⁵ y Luis Alberto Heiremans (1928 – 1964).¹⁶ A través de géneros como la comedia, el drama y la farsa, Vodanovic, en sus textos trató de manera crítica la corrupción y ciertas estructuras familiares, sociales y juveniles.

Sus primeras obras fueron comedias para el teatro comercial; a partir de 1959 comienza a escribir para los dos principales teatros universitarios de Chile - Universidad de Chile y la Universidad Católica - hecho que determina un cambio en su estilo, que a partir de entonces se enmarca en la tendencia neorrealista, representando desde una perspectiva crítica diversos aspectos de la realidad socio-política del país, tanto a través del drama como de la comedia.

La primera obra de esas características fue el drama social *Deja que los perros ladren*, (1959), donde analizó desde un punto de vista social y psicológico el fenómeno de la corrupción en la clase media chilena. Continuó posteriormente con la comedia, con tres obras pequeñas agrupadas bajo el título Viña: *Tres comedias en traje de baño* (1964), una sátira en la que representó críticamente a la clase alta y sus relaciones con las otras clases

¹⁴ "Personajes de nuestra historia", www.educarchile.cl/ntg/personajes/1611/article-95729.html, (28.10.08) [fecha de consulta].

¹⁵ Entre sus más destacadas obras podemos citar: *Mansión de Lechuzas* (1958); *Niñamadre* (1962); *Los Invasores* (1963); *Kindergarten* (1977); *José* (1980); *La balsa de la Medusa* (1984); *Háblame de Laura* (1986), www.pehuen.cl/autores/egonwolf.html, (28.10.08) [fecha de consulta].

¹⁶ Sobre el autor: www.webghighi.com/old/web/cile/teatro.htm, (28.10.08) [fecha de consulta].

de la sociedad. Sergio Vodanovic siguió siendo un importante dramaturgo hasta la década de los '80, cuando dejó de escribir.

Otro autor notable de la escena nacional, nombrado anteriormente es Egon Wolff con *Los invasores* (1963), una obra donde habla una burguesía chilena cerrada en sus intereses e incapaz de ver las demandas sociales. En *Parejas de trapo* (1959) interroga los valores que sustentan las clases altas.

Podemos seguir con Alejandro Sieveking¹⁷ con *Tres tristes tigres* (1967); con Luis Alberto Heiremans con su *El abanderado* (1962) y *El Toni chico* (1964) o Jorge Díaz¹⁸ con *El cepillo de dientes* (1961), *Réquiem por un girasol* (1961) que se adentra en el estilo del absurdo.

La dramaturgia social está representada por Isidora Aguirre, una militante activista a través del teatro, trabajando en la campaña del candidato de Unidad Popular Salvador Allende, que durante su gobierno (1970-1973), llevó el teatro en sindicatos, fábricas, campamentos, con el fin de acercar la cultura a las clases más humildes. La obra que más le dio popularidad fue *La pérgola de las flores*, un gran éxito del teatro chileno, la vieron 500 mil espectadores en su primer montaje del Teatro Ensayo de la Universidad Católica en 1960.¹⁹ Otras dos obras dignas de ser recordadas son *Población Esperanza* de 1959 y *Los Papeleros* de 1963.

Con los años '60, se empiezan a ver importantes cambios culturales y tecnológicos a nivel mundial y a nivel local, que empiezan en los '50. Como por ejemplo: 1959 año de la Revolución Cubana, 1960 entra al comercio la píldora anticonceptiva, 1961 el cosmonauta soviético Yuri Gagarin es el primer hombre a girar en órbita en un satélite artificial alrededor de la tierra, 1962 estalla la guerra de Vietnam y la TV llega masivamente a Chile, 1964 Sony lanza al mercado su primer aparato de video, 1969 el hombre llega a la luna.

Es un período esplendoroso e innovador, caracterizado por la creación colectiva, el nacimiento de numerosas compañías y la dramaturgia chilena por fin, invade los teatros.

La Universidad de Chile adhiere a los principios de izquierda y al programa que

¹⁷ Sobre el autor: www.latinamericantheatre.com/sieveking.htm, (30.10.08) [fecha de consulta].

¹⁸ CORTES, Eladio y BARREA-MARLYS, Mirta (2003), *Encyclopedia of Latin American theater*, Usa, Greenwood Publishing Group, pp. 92-94.

¹⁹ La última versión de esta obra la puso en escena Andrés Pérez en 1996. ADLER, Heidrun y WOODYARD George (2000), *Teatro en Chile*, Sociedad de Teatro y Medios de Latinoamérica, Madrid, p. 59.

ayudará al partido de la Unidad Popular²⁰ a subir al Gobierno y la compañía de teatro independiente más representativa será Ictus²¹, compañía todavía existente, que tiene una trayectoria de 50 años.

Para mejor sentir este momento y el teatro Ictus, publico en seguida, la carta de Paula Sharim, hija del fundador de la compañía Nissim Sharim publicada en la web de la compañía, durante la mitad del 2008, en la que cuenta parte de la trayectoria de la compañía, espacio de resistencia y de creación histórica en Santiago:

"El Teatro Ictus ha vivido más de 50 años... por aquí han pasado muchísimos creadores; actores, directores, dramaturgos, diseñadores, vestuaristas, escenógrafos, tramoyas, productores... hombres y mujeres de Teatro que han puesto y han dejado parte de su pensamiento y muchas veces de su alma, en los espacios que aún permanecen atesorando una memoria única, una memoria que da cuenta de movimientos artísticos diferentes, nuevos, formas de creación experimentales, dolores y alegrías de un país. Ironías y vergüenzas de un presente y también algunas nostalgias del pasado.

Aquí han nacido generaciones de actores que se formaron arriba del escenario de nuestra sala La Comedia. Otros, que asistimos desde niños y fuimos mirando el acontecer de un país a través de la experiencia de las obras, muchas veces imposible de distinguir si eran realidad o ficción.

Acá han vuelto los primeros, los atrevidos, los fundadores. Han querido tal vez buscar sus inicios y realizar desde ahí nuevas experiencias.

Otros han estado sentados en las butacas religiosamente esperando el estreno del año del Ictus. Y así con su cariñosa y generosa presencia, también han sido parte de este grupo.

Acá está y creo que estará siempre la presencia y la enseñanza de los que se fueron para otros mundos... siempre detrás de la cortina el creador e inspirador de un Ictus entero, Jorge Díaz, el que escribió y regaló una cantidad innumerable de obras, cuentos y escritos. De alguna manera los que estamos y los que se han ido, llevamos un pedazo de esta forma de hacer teatro, los del Ictus y también los amigos, los que muestran acá sus obras,

²⁰ Unidad Popular o UP fue una alianza de los partidos de centro-izquierda chilenos, que apoyaron a Salvador Allende en las elecciones presidenciales de 1970. UP nació en 1969 como coalición de los socialistas, comunistas, radicales y la democracia-cristiana. Su leader, Salvador Allende, era marxista, co-fundador del Partido Socialista Chileno. El 4 de septiembre de 1970 Allende gana las elecciones, pero la Unidad Popular encontró una fuerte oposición por parte de la derecha y de la burguesía. El gobierno de Allende cae con el Golpe de 1973, Allende murió durante el ataque a la Moneda, www.salvador-allende.cl/Cronologia/Cronologia2.pdf, (20.11.08) [fecha de consulta].

²¹ Ictus ha cumplido en 2008, sus 50 años de actividad. Es posible visitar la web: www.teatroictus.cl, (2.12.08) [fecha de consulta].

los que eligen este espacio para la exploración artística y también pertenecen a este lugar”.

El 4 de noviembre de 1970 Salvador Allende saldrá como presidente de Chile, único presidente socialista al mundo elegido de manera democrática. En las calles del centro de Santiago el pueblo festeja y habrán doce escenarios dispuestos a lo largo de la Alameda, arteria principal de la ciudad, dónde se exhibirán el Ballet Nacional, el Instituto de Teatro de la Universidad de Chile, la Orquesta Sinfónica y Filarmónica, grupos de danza y folclor, actores, poetas y payasos animan la gran fiesta.²²

Durante los años de la Unidad Popular el teatro recibió un importante impulso en la creación y en la difusión y su función social fue desarrollándose con el “teatro popular”. Se considera necesario crear una expresión artística colectiva y popular, una cultura que desde abajo vaya hacia arriba.

El Primer Congreso de Estudiantes de Teatro de la Universidad de Chile en junio de 1972 termina con la publicación de un manifiesto: “Nuestra tarea teatral concreta es la creación con los intereses de la clase trabajadora, destinado a agudizar las contradicciones del sistema capitalista... Nuestro teatro se orienta como un instrumento de toma de conciencia al servicio de la clase obrera en su lucha por la conquista del poder. Por esta razón, nosotros pensamos que el teatro debe antes que nada, durante esta etapa, asumir un rol pedagógico para recuperar luego su lugar de instrumento crítico y autocrítico de liberación”.²³

Eso era a grandes líneas, la proliferación y la energía de los años que precedieron la oscuridad.

²² PRADENAS, Luis (2006), op. cit., p. 396.

²³ Ibidem, p. 405.

1.2 El teatro durante la dictadura

La historia que sigue, es mundialmente conocida.

11 de septiembre 1973, Chile.

9:10 A.M.

"Seguramente ésta será la última oportunidad en que pueda dirigirme a ustedes. La Fuerza Aérea ha bombardeado las torres de Radio Postales y Radio Corporación. Mis palabras no tienen amargura sino decepción. Que sean ellas el castigo moral para los que han traicionado el juramento que hicieron: soldados de Chile, comandantes en jefe titulares, el almirante Merino, que se ha auto designado comandante de la Armada, más el señor Mendoza, general rastrero que sólo ayer manifestara su fidelidad y lealtad al Gobierno, y que también se ha autodenominado Director General de carabineros. Ante estos hechos sólo me cabe decir a los trabajadores: ¡Yo no voy a renunciar! Colocado en un tránsito histórico, pagaré con mi vida la lealtad del pueblo. Y les digo que tengo la certeza de que la semilla que hemos entregado a la conciencia digna de miles y miles de chilenos, no podrá ser segada definitivamente. Tienen la fuerza, podrán avasallarnos, pero no se detienen los procesos sociales ni con el crimen ni con la fuerza. La historia es nuestra y la hacen los pueblos.

Trabajadores de mi Patria: quiero agradecerles la lealtad que siempre tuvieron, la confianza que depositaron en un hombre que sólo fue intérprete de grandes anhelos de justicia, que empeñó su palabra en que respetaría la Constitución y la ley, y así lo hizo. En este momento definitivo, el último en que yo pueda dirigirme a ustedes, quiero que aprovechen la lección: el capital foráneo, el imperialismo, unidos a la reacción, creó el clima para que las Fuerzas Armadas rompieran su tradición, la que les enseñara el general Schneider y reafirmara el comandante Araya, víctimas del mismo sector social que hoy estará en sus casas esperando con mano ajena reconquistar el poder para seguir defendiendo sus granjerías y sus privilegios.

Me dirijo, sobre todo, a la modesta mujer de nuestra tierra, a la campesina que creyó en nosotros, a la abuela que trabajó más, a la madre que supo de nuestra preocupación por los niños. Me dirijo a los profesionales de la Patria, a los profesionales patriotas que siguieron trabajando contra la sedición auspiciada por los colegios profesionales, colegios de clases para defender también las ventajas de una sociedad capitalista de unos pocos.

Me dirijo a la juventud, a aquellos que cantaron y entregaron su alegría y su espíritu de lucha. Me dirijo al hombre de Chile, al obrero, al campesino, al intelectual, a aquellos que serán perseguidos, porque en nuestro país el fascismo ya estuvo hace muchas horas presente; en los atentados terroristas, volando los puentes, cortando las vías férreas, destruyendo los oleoductos y los gaseoductos, frente al silencio de quienes tenían la obligación de proceder. Estaban comprometidos. La historia los juzgará.

Seguramente Radio Magallanes será acallada y el metal tranquilo de mi voz ya no llegará a ustedes. No importa. La seguirán oyendo. Siempre estaré junto a ustedes. Por lo menos mi recuerdo será el de un hombre digno que fue leal con la Patria.

El pueblo debe defenderse, pero no sacrificarse. El pueblo no debe dejarse arrasar ni acribillar, pero tampoco puede humillarse.

Trabajadores de mi Patria, tengo fe en Chile y su destino. Superarán otros hombres este momento gris y amargo en el que la traición pretende imponerse. Sigán ustedes sabiendo que, mucho más temprano que tarde, de nuevo se abrirán las grandes alamedas por donde pase el hombre libre, para construir una sociedad mejor.

¡Viva Chile! ¡Viva el pueblo! ¡Vivan los trabajadores!

Estas son mis últimas palabras y tengo la certeza de que mi sacrificio no será en vano, tengo la certeza de que, por lo menos, será una lección moral que castigará la felonía, la cobardía y la traición”.²⁴

“Los militares que derrocaron el Gobierno de Salvador Allende en septiembre 1973 se demoraron bien poco en manifestar sus intenciones de desbrozarle el camino en Chile a un modelo de sociedad fundamentalmente diverso a cuanto el país había conocido a lo largo del medio siglo que duró la validez del estado de compromiso... no existe casi organización de derechos humanos sobre la faz del planeta que no haya investigado alguna vez las flagrantes violaciones de la dictadura chilena.

Amnesty International, las Naciones Unidas, innumerables organismos religiosos y jurídicos y hasta el gobierno y el congreso norteamericanos han repudiado, criticado o lamentado en múltiples oportunidades la desconcertante barbarie del fascismo chileno.

²⁴ Último discurso del Presidente Salvador Allende (1970-1973) antes de morir, asesinado el 11 de septiembre de 1973 durante un golpe militar ordenado por el presidente de Estados Unidos, Richard Nixon, y comandado, en Chile, por el criminal Augusto Pinochet, www.ciudadseva.com/textos/otros/ultimodi.htm, (23.11.08) [fecha de consulta].

La ocupación militar de las universidades, que se pone en marcha cuando aún no se desvanecía el olor de la pólvora, es desde ya un indicio inequívoco de la actitud de ese gobierno que usurpa el poder en septiembre del 1973... Las rectorías, los decanatos, las jefaturas de departamento se vieron invadidas de súbito por una espesa nube de generales, coroneles, mayores y capitanes cuya tarea prioritaria fue la detección y expulsión de profesores y alumnos desafectos... la dictadura pinochetista deparó a la franja intelectual del país... ejecutaron una razzia contra escritores, pintores, músicos, bailarines, folkloristas, gente de teatro”.²⁵

Los teatros universitarios y las escuelas de teatro fueron sujeta a violentas reestructuraciones. El Departamento de Teatro de la Universidad de Chile²⁶ fue clausurado por seis meses, con la expulsión de la mayoría de sus académicos, actores, estudiantes y fue nombrado como Teatro Nacional Chileno solo en 1976. En la Universidad Católica la Escuela de Artes de la Comunicación fue cerrada en 1976, reemplazada por la Escuela de Teatro, Cine y Televisión. El teatro de la Universidad de Concepción fue cerrado en 1976. Lo mismo pasó con el teatro de la Universidad del Estado, Teknos.²⁷

En teatro, el golpe significa trabajar con escasos recursos y con la presión de la censura, que catalogará a final de los años '70 como “no cultural” la obra *Esperando Godot*, exactamente como lo que pasaba en España, durante la misma década con las obras de Brecht, asistir a una era una acción política. El país está sometido a arresto masivo de la población y la muerte está presente. Todas las instituciones son intervenidas militarmente, la Junta Militar se autoproclama vanguardia en la lucha contra el comunismo y defiende los valores de la cultura cristiana occidental.

En el Estadio Chile, entre los prisioneros, un cantante, actor y director teatral, Víctor Jara²⁸, víctima de la violencia de la dictadura. En el libro de la mujer del cantante, Joan Jara, se cuenta: “Otro testigo que aguardaba en el pasillo vio la siguiente escena: cuando Víctor empujó la puerta de vaivén para salir al pasillo, casi chocó con un oficial del ejército que parecía ser el segundo jefe de estado. El militar había estado muy ocupado gritando órdenes por el micrófono y profiriendo amenazas. Era un hombre alto y rubio, bastante buen mozo y evidentemente disfrutaba con el papel que le había asignado: se pavoneaba

²⁵ ROJO, Grinor (1985), *Muerte y resurrección del teatro chileno 1973-1983*, Madrid, Ediciones Michay, pp. 26-28.

²⁶ La Escuela de Teatro de la Universidad de Chile fue bombardeada el 11 de septiembre.

²⁷ ADLER, Heidrun y WOODYARD George (2000), op. cit., p. 114.

²⁸ Víctor Jara (1932-1973), estudia Actuación y posteriormente Dirección en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile.

de un lado a otro. Algunos detenidos ya le habían apodado "El Príncipe". En el momento que Víctor casi tropezó con él, el oficial dio muestras de reconocerle, sonrió irónicamente, imitó el acto de tocar la guitarra, rió y a continuación le pasó rápidamente el dedo por el cuello. Víctor permaneció sereno e hizo algún gesto de respuesta, pero el oficial gritó: "Que hace aquí este hijo de puta?" Llamó a los guardias que le acompañaban y añadió: "No permitan que se mueva de aquí. Éste me lo reservo".²⁹

El día 16 de septiembre 1973, con las manos rotas y el rostro desfigurado por los golpes, el cuerpo de Víctor Jara juntos con otros cinco cuerpos se encuentra cerca del Cementerio General de Santiago.³⁰ Durante la semana que Víctor Jara había estado preso en el Estadio Chile, escribió un poema, su último poema, con el título de *Estadio Nacional*, donde habla de la violencia del fascismo ("...Qué espanto causa el rostro del fascismo!...").

En diciembre 1973 el sindicato de actores chilenos Sidarte³¹, daba a conocer que el 75% de los actores chilenos estaba sin trabajo y que el 25% estaban exiliados y otros encarcelados o muertos. Durante estos años el teatro ha tenido un fuerte viraje hacia lo político. La antítesis dictadura/democracia es el núcleo de las actividades políticas y culturales desde el golpe. Aparecen nuevas compañías y más de cuarenta estrenos, cifra récord para el momento histórico que se estaba viviendo.

"El desarrollo del teatro de grupo, que implanta una propuesta estética que no requiere de grandes recursos económicos ni infraestructura técnica, en el que sus miembros comparten una visión de mundo, la responsabilidad por la producción y la dirección del espectáculo, y las decisiones acerca de donde y a quién presentarlo, generaron un aprendizaje y una experiencia que permitieron sortear con éxito las dificultades de las nuevas condiciones de trabajo".³²

En 1975 el teatro independiente cumple funciones artístico-sociales más importantes en el terreno de la cultura nacional, ayudando a fundar una expresión original y levantando un movimiento de teatro nacional. Nace una expresión social y estética que comenzó a imponerse; el régimen obliga a trabajar con lenguajes oblicuos o simbólicos en

²⁹ JARA, Joan (1983), *Victor Jara, un canto truncado*, Santiago, LOM Ediciones, p. 253.

³⁰ PRADENAS, Luis (2006), op. cit., p. 413.

³¹ Sidarte este año, 2009, cumple 43 años de actividad. Consultar: www.sidarte.bligoo.com, (19.03.09) [fecha de consulta].

³² ZEGERS NACHBAUER, María Teresa (1999), *25 años de teatro en Chile 1970-1995*, Santiago, Ministerio de Educación Departamento de programas culturales Departamento de programas culturales División de Cultura, p. 46.

el escenario³³, pero el teatro consigue un control inferior respecto al cine, la tele o la literatura. Comparten escenarios montajes clásicos de compañías independientes y universitarias, teatro comercial, cafés concert, musicales, teatro infantil y el teatro callejero.

El nuevo régimen impone un sistema de restricción a las libertades públicas, cierra el Parlamento, persigue a los opositores e implanta un modelo neoliberal sobre las bases de un mercado regulador; pero los teatristas chilenos encuentran una fórmula de resistencia, montando igualmente piezas que discrepaban con lo que se veía generalmente en los teatros. El propósito de la dictadura es castigar, pero también borrar de la conciencia del público caras y voces de actores fue un verdadero ataque contra la memoria, contra un pasado de libertad y creatividad, que el país tuvo anteriormente.³⁴ La dictadura obliga a dramaturgos y comediantes al destierro o a la emigración voluntaria, con múltiples dificultades para los que quisieron seguir con su trabajo y se quedaron en Chile.

Los que se fueron, dieron origen al movimiento teatral chileno del exilio utilizando una poética teatral que será testimonio de dolor, del destierro y de una crisis psicológica común a todos los exiliados. Las obras son combativas y de denuncia de la dictadura. En 1974 los pasaportes de los exiliados estaban marcados con una L, señalando la prohibición de ingreso al país, esta medida se mantiene hasta 1988. Sidarte habla de un porcentaje elevado de exilio entre los profesionales del teatro que se instalaron en Venezuela, Argentina, Perú, Costa Rica, Cuba, México, Canadá, España, Alemania, Francia, Bélgica, Inglaterra, Suecia...

En 1975 en Francia la compañía Teatro de la Resistencia presenta una obra *El país de las lágrimas de sangre o Nosotros te llamamos Chile*, cinco años más tardes en Londres el grupo Teatro Chileno Popular presenta *Nos llama el sur del mundo*.

En Chile cerraron teatros y el gobierno abolió la Ley de Protección de artista del 10 de enero de 1935, instrumento legal que liberaba de impuestos a las compañías; la dictadura mata a la mayoría de los montajes que emprenden pequeñas compañías con bajo presupuesto. "La dictadura ha organizado un entorno profundamente hostil para los artistas. La cultura de la dictadura ha sido incapaz de generar una estética, porque es una cultura basada en la sumisión y el olvido. Un pueblo sin memoria, no tiene identidad. Y sin

³³ ADLER, Heidrun y WOODYARD George (2000), op. cit., p. 20.

³⁴ ROJO, Grinor (1985), op. cit., pp. 26-28.

identidad, sin ese proceso de permanente interrogación acerca del ser social e individual, no se puede generar una estética; salvo, una estética contestataria, una estética que se origina en la negación dialéctica de dicha cultura; una estética concebida desde la perspectiva de una cultura de la memoria y de la libertad”.³⁵

En 1978 nace una nueva compañía teatral, subvencionada por el Ministerio de Educación y la Universidad Católica: el Teatro Itinerante, destinado a recorrer Chile con sus montajes. La compañía está formada por alrededor de 20 actores de la Universidad de Chile y la dirige Fernando González.³⁶ El repertorio que presentan es variado, desde el teatro clásico a la dramaturgia chilena y contemporánea.

Después de la desarticulación teatral durante 1976 se restablece lentamente el funcionamiento del circuito teatral; renace el teatro chileno y el movimiento re-inicia con Ictus; en 1976 el 26 de mayo estrena *Pedro, Juan y Diego*³⁷ de David Benavente considerada como la primera obra de esta compañía, que propone reflejar dramáticamente los problemas nacionales y se consideró como una especie de manifiesto del nuevo teatro. Un mes después, estrenaba, en abril del mismo año *Te llamaba Rosicler* del Teatro Imagen creado en 1974, por Gustavo Meza.

El surgir del nuevo teatro fue responsabilidad de compañías independientes, porque las compañías universitarias jugaron un papel repetitivo y poco experimental durante la primera década de la dictadura. Cuatro son los teatros profesionales independientes que tuvieron un funcionamiento más regular y significativo desde 1975: Ictus, Taller de Investigación Teatral (TIT), Teatro Imagen, Teatro La Feria.

Tenemos un teatro testimonial de la contingencia como lo de Ictus, significativo por el número de obras que estrena y también para la difusión social y la función de crítica

³⁵ SHARIM, Nissim (1989), “Un sueño que perdure”, *Escenario de dos Mundos*, Madrid, Centro de Documentación Teatral.

³⁶ Es académico de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, fue reconocido por sus notables cualidades como formador de actores y actrices. El Prof. Fernando González Mardones, director teatral, actor y maestro de generaciones, fue distinguido con el Premio Nacional de Artes de la Representación y Audiovisuales en el año 2005.

Egresado en 1959 de la carrera de Actuación de la Universidad de Chile, en 1969 cursó talleres de Actuación Stanislavskiano, dirigidos por el Prof. Agustín Siré y en 1976, egresó del curso de postgrado de Dirección Teatral impartido en la Casa de Bello. A lo largo de su trayectoria ha ejercido como docente de Actuación, Historia del Teatro e Introducción a la Dirección Teatral tanto en el plantel como en otras instituciones de enseñanza del arte dramático en el país. Además, fue creador, director del Teatro Itinerante (1978-1980) y de la Academia de Actuación Club de Teatro desde 1980, Director del Teatro Nacional Chileno (1998-2000) y Presidente del Jurado de Teatro del Fondart (2002). En la actualidad, el Prof. González es académico del Departamento de Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y de su prestigiosa academia, el Club de Teatro.

³⁷ Ictus ha alcanzado una media de público superior al 90% en más de 200 funciones de *Pedro, Juan y Diego*. ZEGERS NACHBAUER, María Teresa (1999), op. cit., p. 57.

contingente más directa. La mayoría de sus obras³⁸ quieren subrayar la situación de exclusión del sistema económico-social vigente por el estado autoritario y por las medidas económico-sociales impulsadas por este.

El método de la creación colectiva es con el cual se trabaja, acompañado del juego de improvisaciones. Ir a ver una obra al Teatro La Comedia³⁹ empezó a ser un verdadero acto de rebeldía y de manifestación contestataria.

Los sectores marginales empiezan a entrar en el teatro, siempre más como protagonistas de los textos representados; los encontramos en el teatro de Raúl Osorio, con su Taller de Investigación Teatral, el director es profesor de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica, la compañía está formada por estudiantes y egresados. Podemos acordarnos de dos obras: *Los payasos de la Esperanza* (1977) y *Tres Marías y una Rosa* (1979).

Bastante éxito tuvo la obra *El Último Tren* creación colectiva de Teatro Imagen que trabaja también con el melodrama, desde su comienzo esta compañía está formada por Jael Unger, Tennyson Ferrada y Gustavo Meza su director y dramaturgo. Junto con Ictus, es importante destacar el trabajo de Teatro Imagen durante la dictadura, con la creación colectiva tiene el mérito de montar y hacer conocer a autores chilenos desconocidos en este momento, como Juan Radrigán y Marco Antonio de la Parra; lo que ponen en escena es un teatro moderno y vivo.

La cuarta compañía, Teatro La Feria, se conoce para el incendio del teatro-carpa donde actuaban. Durante marzo 1977, presentaron para dos semanas la obra *Hojas de Parra* basada en textos de Nicaron Parra. Después de seis días de gran éxito, el diario oficialista *La Segunda*, lo denunció como una obra antigobierno y de allí fue clausurada considerándose como lugar "insalubre", por mano del Servicio de Higiene Ambiental del Servicio Nacional de Salud. Era evidente que la compañía estaba siendo una verdadera

³⁸ Obras estrenadas durante la dictadura: 1974 *Nadie sabe para quién se enoja* Autor: Creación Colectiva de ICTUS Dirección: Jaime Vadell - 1976 *Pedro, Juan y Diego* Autor: David Benavente e ICTUS Dirección: Colectiva - 1978 *¿Cuántos años tiene un día?* Creación y Dirección Colectiva de ICTUS - 1979 *Lindo país esquina con vista al mar* Autores: Jorge Gajardo, Marco Antonio de la Parra, Darío Osses e ICTUS Dirección: Claudio di Girólamo - 1980 *La mar estaba serena* Autores: Marco Antonio de la Parra, Sergio Vodanovic, Carlos Genovese e Ictus Dirección: Claudio di Girólamo - 1982 *Sueños de mala muerte* Autores: José Donoso e Ictus Dirección: Claudio di Girólamo - 1983 *Renegociación de un préstamo relacionado, bajo fuerte lluvia en cancha de tenis mojada* Autores: Julio Bravo e Ictus Dirección: Delfina Guzmán y Nissim Sharim - 1984 *Lindo País esquina con vista a la mar que estaba serena* Autores: Marco Antonio de la Parra, Darío Osses, Jorge Gajardo e Ictus Dirección: Claudio di Girólamo - 1986 *Lo que está en el aire* Autores: Carlos Cerda e Ictus Dirección: Delfina Guzmán y Nissim Sharim - 1987 *Residencia en las nubes* Autores: Carlos Cerda, Carlos Genovese e Ictus Dirección: Delfina Guzmán y Nissim Sharim - 1988 *Yo no soy Rapport* Autor: Herb Gardner Dirección: Gustavo Meza - 1989 *Diálogos de Fin de siglo* (basada en la obra de Isidora Aguirre) Autor: Creación Colectiva Ictus Dirección: Delfina Guzmán. www.teatroictus.cl (2.12.08) [fecha de consulta].

³⁹ Sala La Comedia, teatro del grupo Ictus, todavía activo.

víctima de la censura que terminó con la quema de la carpa a través de manos desconocidas.

Siguieron con *Una pena y un cariño* de 1978, *La Republica de Jauja* de 1980, *A Mary se le ve el Poppins* (1981), *El tijeral* (1982) y *El zoológico de mármol* (1983).

Podemos decir que estas últimas compañías, ensayan nuevas formas de denuncia a través de un teatro simbólico-grotesco, haciendo surgir un movimiento crítico y renovador dentro del teatro chileno, vigente por lo menos hasta 1980.

1.3 La llegada de los años '80

Durante 1980 se abre un nuevo período para el teatro chileno, sobretodo pensando en el plebiscito realizado en septiembre de este mismo año, para consultar la confirmación del General Pinochet como Presidente de la República para ocho años más.

El 11 de septiembre 1981, la nueva Constitución entra en vigor y en el invierno 1982 habrá la primera marcha reclamando "Pan, Trabajo, Justicia y Libertad". En 1983 como acto de repudio miles de personas salen a la calle, con la consigna "La calle es nuestra", junto a un grupo de coloridos artistas callejeros, entre los cuales se encontraba Andrés Pérez : "Habíamos decidido ser actores y empezamos a pensar en qué lugar podríamos hacer teatro, ya que no teníamos ni sala ni dinero para pagarla, y dónde mejor que en la calle, en donde hay miles de lugares y en donde, además, podíamos ganar plata. Empezamos por hacer obras que duraban quince minutos, que es el tiempo justo para que te avisen si viene la policía. Un día, cuando nos iban a detener, mientras hacíamos una obra llamada *Bienzaventuranza*, en la que había un chico en zancos haciendo malabares, conseguimos impresionar de tal modo al carabinero que se quedó viendo la obra hasta que finalizó. Fue una respuesta de supervivencia, puesto que si no salíamos a la calle en diez días no teníamos qué comer".⁴⁰

La emergencia de fuerzas democráticas y los primeros síntomas de relajación del poder militar dió origen durante los años 1983-84 a una cultura y a un teatro de protesta fuertemente político. En 1983 se producen las primeras grandes manifestaciones contra del régimen, sobretodo en Santiago, paros, movilizaciones y protestas.⁴¹ La aparente tregua del gobierno y la intensificación del descontento, llevó a varios grupos a hacer más evidente la crítica y la denuncia. Este año fue también el primero donde empezaron a entrar en Chile los exiliados políticos.

En teatro, se incorporan temas que preocupaban en particular a la oposición, hay una superación del realismo, sello del período anterior, hay una búsqueda de nuevos lenguajes, el teatro callejero será un arma importante de protesta gracias al formato del happening, que Patrice Pavis define como un genero de espectáculo sin texto e

⁴⁰ PEREZ, Andrés (1991), "Incertidumbre y Cambio", *Primer Acto*, 240 : 62.

⁴¹ El día 11 de septiembre entra en vigor la nueva Constitución y en el invierno de 1982 se realiza la primera marcha masiva pidiendo "Pan, Trabajo, Justicia y Libertad", en 1983 un largo concierto de cacerolas, prolongado por días y noches confirma el oposición del pueblo a la dictadura. PRADENAS, Luis (2006), op. cit., p. 461.

improvisado por los actores junto al público, sin la intención de querer contar una historia, utiliza todas las artes (...), el happening busca eliminar la distancia entre actor y público, encontramos esta definición en su *Diccionario del Teatro*.⁴²

Soledad Lagos dice en su libro *Creación colectiva. Teatro chileno a fines de la década de los '80*, "La década de los '80 posibilita una actitud de re-visión; la denuncia se vuelve insuficiente (...) El deseo de encontrar nuevos lenguajes parece encontrarse íntimamente ligado, en el caso del teatro chileno de creación colectiva, al deseo de encontrar nuevas posibilidades de una práctica democrática en el ámbito político. La búsqueda de nuevos lenguajes no necesariamente verbales. Comienza a experimentarse en el ámbito de la imagen y surge así una redefinición del texto dramático. El actor y las posibilidades expresivas del cuerpo pasan a ocupar un lugar preponderante, a la vez que se crea una nueva semiología teatral. En ella todos los elementos utilizados en el montaje comienzan a entenderse como elementos empleados con una función definida y los diversos lenguajes a coexistir no unos subordinados a los otros, sino en una categoría equivalente."⁴³

La escena nacional desborda de lenguajes y códigos novedosos, el público que asistía a estas obras tenían la sensación de estar sentado al frente de una realidad inédita en el teatro, se narraba simbólicamente una condición cultural y espiritual a la que innegablemente pertenecían. Eso era lo que sentían los teatristas que animaban estas nuevas búsquedas, basados en los signos generales de una fuerte contracultura, que se empezó a desarrollar en Chile. Cuando la represión seguía operando en el país, pero se empezaba a ver el cambio llegar, con la vuelta a la democracia, la voz de los ochenta resonaba cada vez con más fuerza.⁴⁴

A mediados de la década de 1980, el teatro nacional desarrolló una intensa actividad en distintos rincones del territorio con una valiosa acogida del público. La actividad teatral de este período se nutrió de las nuevas experiencias y aprendizajes que trajeron artistas que regresaban del exilio.

De este modo, aparecieron Andrés Pérez y El Gran Circo Teatro, Ramón Griffero y El Trolley, Mauricio Celedón y Teatro del Silencio, Alfredo Castro y Teatro de la Memoria,

⁴² PAVIS, Patrice (1998), *Diccionario del Teatro*, Barcelona, Paidós Ibérico, p. 251.

⁴³ LAGOS, Soledad (1994), *Creación colectiva. Teatro chileno a fines de la década de los '80*, Frankfurt, Peter Lang GmbH, p. 8.

⁴⁴ MONTAGNA, Juan Carlos (1996), "Teatro chileno postmoderno: definiciones, conquistas y preguntas", *Revista Apuntes*, 111 : 68.

La Troppa (conocida internacionalmente desde los '90), el teatro El Bufón Negro, dirigido por Alejandro Goic, RKO Fábrica de Sueños, dirigida por Víctor Carrasco, por mencionar algunos.

Desde este momento y hasta la recuperación de la democracia en 1990, el teatro nacional diversificó los temas y dio espacio a la experimentación, recuperando las escuelas universitarias. La relativa apertura del país permite un acercamiento a la literatura extranjera y latinoamericana.⁴⁵

Las jóvenes compañías se alejan de los circuitos oficiales de teatro, para ocupar espacios alternativos como El Trolley⁴⁶, por ejemplo, un antiguo local de los choferes jubilados de tranvías, situado en el corazón de la capital, en calle San Martín, local del Teatro de Fin de Siglo, dirigido por Ramón Griffero⁴⁷, hombre de teatro y sociólogo, retornado político que desarrolla la movida "underground" santiaguina junto a grupos de rock como Los Prisioneros⁴⁸, Fiskales Ad-Hok⁴⁹... algunas de las bandas más famosas del momento. El Trolley significó un espacio de encuentro, un espacio físico y simbólico que marca un nuevo período en la historia de la creación nacional.

Si en el año 1985, empieza el intento de parte de diferentes sectores sociales para volver a instaurar un sistema democrático en Chile, el 1988 será el paso concreto a la democracia institucional con el plebiscito del NO, donde había que decidir si prolongar el mandato de Pinochet, gana el no, con el 54.6%. "Los artistas chilenos más importantes se pusieron al servicio de la campaña "No a Pinochet". Comparada con la propaganda falsa y caduca que la gente había tenido que tragarse durante demasiados años, aquellos anuncios resultaban tan estimulantes que causaron impacto tremendo. Fue un momento decisivo que culminaría, un año más tarde, con la elección como presidente de Chile de Patricio Alwyn, un democratacristiano que contaba con el apoyo de un amplio abanico de partidos políticos, incluido el socialista".⁵⁰ Durante este año se pone fin al exilio.

⁴⁵ Para nombrar algunos autores: Brecht, Chejov, Fo, García Lorca, Ionesco, Kafka, Jarry, Miller, Pinter, Sartre, Benedetti, García Márquez, Gámbaro, Cossa, Cabrujas...

⁴⁶ Sala de teatro alternativa todavía existente y activa. "El público se acercaba a El Trolley como a un lugar de reunión clandestina y podían reafirmar a través de la teatralidad que no estaban solos... que sí había voces públicas sobre lo oculto, que aún no nos habían convencido, cuestión que pudiera ser evidente en un régimen de control total sobre los medios de comunicación". www.griffero.cl, (8.02.09) [fecha de consulta].

⁴⁷ Para conocer más del trabajo del director Ramón Griffero consultar: www.griffero.cl, (8.02.09) [fecha de consulta].

⁴⁸ Los Prisioneros fue una banda de rock chilena de la década de los 80. Es considerada una de las mejores bandas de rock en Latinoamérica, cuya principal característica son sus letras cargadas de crítica social y de corte latinoamericanista, www.losprisioneros.cl, (27.11.08) [fecha de consulta].

⁴⁹ Fiskales Ad-Hok es una banda de punk chilena de finales de los años '80, www.fiskalesadhok.cl, (27.11.08) [fecha de consulta].

⁵⁰ JARA, Joan (1983), op. cit., pp. 265-266.

Con 1990 empieza la democracia, es una etapa llamada “de transición”, representada por el anteriormente citado Presidente Patricio Aylwin. Siempre en este año se sepultan los restos del presidente Salvador Allende en el Cementerio General con honores de jefe de Estado y con el auspicio de Amnesty Internacional, se realiza en el Estadio Nacional⁵¹, un espectáculo musical muy grande con nombre *Desde Chile, un abrazo a la esperanza*.⁵²

A grandes rasgos estos son cincuenta años de historia de teatro chilena, resumidas, para llegar a hablar de la importante figura de teatro Andrés Pérez, hijo de la dictadura, gran creador e innovador de la escena teatral chilena.

⁵¹ Campo de tortura. Ver el documental *Estadio Nacional* de Carmen Luz Parot, Chile, 2002. Más de 12 mil prisioneros políticos fueron detenidos allí sin cargos ni procesos luego del violento golpe militar contra el gobierno socialista de Salvador Allende, acaecido el 11 de septiembre de 1973. Al menos siete mil personas fueron torturadas allí impunemente.

⁵² MOUESCA, Jacqueline y ORELLANA, Carlos (1988), *Cine y Memoria del siglo XX*, Santiago, LOM Ediciones, pp. 373-391.

Andrés Pérez

2.1 El principio

Retomando el capítulo anterior, voy a hacer un paso atrás para empezar a hablar de los primeros trabajos que Andrés Pérez realiza, hasta el 2002, año de su muerte.

Para nosotros europeos, la figura de Andrés Pérez, no es tan nota, la gente común no lo conoce, no obstante haya tenido giras por varios festivales del viejo continente. En su país pasa exactamente lo contrario. La popularidad de Andrés Pérez es muy radicada en todas las clases sociales, desde las más humildes a las más ricas.

Pérez renovó la tradición del teatro chileno, en la medida que lo liberó de los academicismos e introdujo en él concepto de creación contemporáneo, apertura a nuevos temas narrativos y del espacio de representación, renovación del lenguaje verbal y corporal, reunión de diversas disciplinas artísticas en un mismo montaje y conformación de un imaginario particular a partir de una revisión de tópicos folklóricos nacionales, como de la historia de Chile. Fue actor, director y autor, bailarín y coreógrafo; revisó críticamente las vertientes del teatro empezando por lo Latinoamericano, hasta llegar a Oriente con el Khathakali⁵³ y el Teatro Nô, pasando por las ancestrales tradiciones indio americanas, por Francia con el Théâtre du Soleil, llegando a Shakespeare, Beckett y Mishima...

Es un maestro del teatro, del sentir y vivir el teatro, de hacer de la vida misma una fiesta, un rito; irradió su propuesta ético-estética a numerosas generaciones. Considera el teatro como arte y como vida; crea un teatro de las emociones. El trabajo de Andrés Pérez es reconocido internacionalmente y se considera como unos de los jóvenes artistas emblemáticos del Chile post-dictadura.

Andrés Pérez nació en Punta Arenas⁵⁴ el año 1951, de una familia humilde⁵⁵, quinto de siete hermanos, él mismo recordando su infancia dice: "Nací en Punta Arenas. Fui un

⁵³ La poética del Khathakali dice: "Donde va la mano va el ojo, donde va el ojo va el sentimiento, donde va el sentimiento va el alma", regla fundamental en la dirección de Andrés Pérez.

⁵⁴ Sur de Chile.

⁵⁵ El papá era herrero de astilleros y la madre bordaba cuadros con punto de cruz.

niño muy enfermo⁵⁶, hasta los nueve años estuve en cama. Crecí ahí, en esos nueve años, en un diván al lado de las cocinas puntanerenses, que eran a carbón y leña, con colgadores de ropa. Hubo dos cosas que me aficioné a hacer: a leer, porque mi padre me enseñó mucho; ya a los tres años leía, escribía, multiplicaba, sumaba; una especie de niño genio y a tallar. Y ahí empecé a inventar historias, muchas historias. Inventaba e inventaba”.⁵⁷

A los diez años su familia se traslada, desde el sur al profundo norte, en Tocopilla y en esa misma ciudad, empezó a escribir sus primeros textos teatrales, dos de los cuales tuvieron premios en concursos para aficionados. En estos años su verdadera vocación era el sacerdocio, por eso entró a la congregación de la Sagrada Familia de la ciudad de La Serena, para después llegar a Santiago y allí decidir salirse de la vida religiosa. Quedando en Santiago, entró a estudiar Ingeniería Comercial, pero tampoco logró seguir en esta carrera.

Así que en 1971, decidió entrar a estudiar Actuación, en el Departamento de Artes de la Representación y de Danza, en el Departamento de Danza de la Universidad de Chile, titulándose en 1978. Cursó la carrera de actuación en dos etapas: entre 1971 y 1973 luego entre 1975 y 1977. La decisión de estudiar teatro era rechazada totalmente por el padre y además, de siete hermanos, era el primero en llegar a la universidad.

Los años de universidad para Andrés fueron duros, no solo por el clima que se vivía, sino también por la precariedad económica que tenía, para él y sus compañeros la vida giraba en torno al teatro, a sueños y proyectos nuevos y al breve período de militancia en el MIR.⁵⁸

En 1972 se casó con su novia de juventud, la actriz y bailarina Rosa Ramírez⁵⁹ y se convirtió en padre de Andrés Pérez Ramírez el 11 de septiembre de 1973, en una jornada particularmente significativa para él y la historia de su país. La pareja se separó en 1975 sin disolver el matrimonio, mientras él comenzaba un trabajo paralelo como bailarín y coreógrafo en la compañía de revista Bim Bam Bum y, esporádicamente, en el programa de televisión *Sábados Gigantes*.

⁵⁶ Nació con ictericia y una debilidad al hígado.

⁵⁷ HANSON BUSTOS, Jaime (2002), “Andrés Pérez Araya: la muerte de un maestro, el nacimiento de un mito”, *Assaig de Teatre*, 118 : 33 y 34.

⁵⁸ MIR, Movimiento Izquierdista Revolucionario, nace en Santiago de Chile a mitad de los años '60, como movimiento marxista-leninista armado, www.chile-mir.org, (26.06.09) [fecha de consulta].

⁵⁹ La señora Rosa Ramírez sigue siendo la responsable de la Compañía Gran Circo Teatro, junto a sus hijos, Andrés y Micaela. Actriz, amiga y compañera de trabajo de Andrés Pérez desde los tiempos del teatro escolar, madre del único hijo que tuvo el director, Andrés Pérez jr. Protagonista desde su inicio de *La Negra Ester*.

Empieza su formación, no solo como actor, pero también como director y en 1977 presentó una obra callejera llamada *Un Circo diferente*, que paseó por las comunas de Santiago, creación alegre y novedosa, por ser callejera. Siempre en estos mismos años, aparece en los elencos de varias obras como coreógrafo y como actor.

Desempeña el papel de la Celestina en 1976 en la obra *La Celestina* de Fernando de Rojas, bajo la dirección de Juan Pablo Donoso y durante el mismo año como coreógrafo en *Auge y caída de la ciudad de Mahagony* de Bertolt Brecht y Kurt Weill, dirección de Fernando González.

Aparece nuevamente su nombre en 1978 como coreógrafo en *Caín y Abel*, montada por el Grupo Tierra, que no mostró mayores atributos y no tuvo buena acogida por parte de la crítica.

En este mismo año nació una interesante iniciativa de la hoy División de Cultura del Ministerio de Educación, en aquella época Departamento de Extensión Cultural: la creación del Teatro Itinerante (TI), una nueva compañía, cuyo primer estreno *Romeo y Julieta*, recorre el país entero de norte a sur. Esta iniciativa ministerial incentiva una inteligente alianza entre la Corporación de Extensión de la Universidad Católica y el progresista director del Teatro Itinerante Fernando González, formando una compañía joven y creativa. El fin de esta iniciativa era poder lograr teatro en todo el país, llevándolo a un público difícil de alcanzar, hacer frente al "apagón cultural" al que el golpe del '73 había sometido el país. Con la gira tocaron 11 ciudades recibiendo aplausos de más de 35 mil espectadores. En esta obra el joven Andrés Pérez interpreta Mercutio, recibiendo buenas críticas. Durante el proceso creativo de este espectáculo, el director Fernando González y Andrés Pérez, proponen la convivencia del equipo y que cada miembro del elenco ensaye varios papeles, dejando libertad creativa; estas técnicas son características del método de trabajo de Andrés que fortaleció con la experiencia en el Théâtre du Soleil.

En 1979 el Teatro Itinerante recorre 35 ciudades con *Chañarcillo* obra de 1932 escrita por Antonio Acevedo Hernández, conocido escritor chileno, con la coreografía de Andrés Pérez y música de Luís Advis, tuvieron 55 mil personas asistiendo a las funciones. La obra habla de mineros del norte en búsqueda de fortuna, lenguaje popular y hombres de clase bajas protagonizan la historia. Con la Compañía Teatro Itinerante realiza también *Las tentaciones de Pedro* basada en el *Peer Gynt* de Ibsen.

Los años '70, fueron para Andrés una década importante para su primera formación como creador de teatro, fuertemente influenciado por las experimentaciones de

vanguardia⁶⁰ del teatro callejero, podemos pensar en las grandes compañías como la de Eugenio Barba, The Living Theatre, Bread and Puppet Theatre, Comediantes, Théâtre du Soleil... Generalmente estos grupos vivían aislados fuera de las ciudades y trabajaban en colectividad, ensayaban diariamente con la improvisación y la intuición emocional. Los primeros happening de estos años rompen las barreras que separan artes y espacio, integrando al público en los espectáculos. Es ahora que todos los lugares se transforman en espacios para el arte, saliendo de los lugares convencionales.

Por ejemplo The Living Theatre, que empieza sus actividades en 1946, junta vida comunitaria con práctica teatral en una concepción libre y anarquistas trabajando con lo yoga y la respiración, acercándose a la cultura oriental, podemos citar también el Bread and Puppet Theatre nacido en 1961, caracterizado por el uso de máscaras y muñecos altos 5 metros, sus espectáculos son callejeros y de carácter pacifistas.

Es un momento fuertemente influenciado por Oriente y Andrés Pérez siempre miró al este, introduciendo en su arte las técnicas actoral provenientes de este lado del mundo.

Años antes, en 1952, John Cage pronuncia en una conferencia en el Black Mountain Collage una frase que considero tenga mucho que ver con la filosofía de Andrés Pérez, encarna completamente su concepto de arte y vida, dice: "Nel Buddismo Zen niente è male o bene. Orribile o bello. [...] L'arte non dovrebbe essere separata dalla vita, bensì un'azione dentro la vita. Come tutte le cose della vita, con i suoi incidenti, opportunità, varietà, disordine e solo bellezze momentanee".⁶¹

Al principio de 1980 Andrés Pérez debuta con un nuevo grupo, Gestus se llama, con un espectáculo vivo y bien interpretado *iOh, siglo XXI*, de Javier Echeverría. Montaje novedoso para el medio teatral chileno con muchas influencias de la vanguardia de los '60-'70 en Estados Unidos

"Este periodo de crítica y renovación nos muestra un nutrido y ya variado repertorio teatral que da cuenta de la recuperación que vive la dramaturgia nacional. Las obras de repertorio del teatro universitario coexisten en este período con búsquedas experimentales

⁶⁰ El artista alemán Joseph Beuys, así define la vanguardia: "Se trata de una intención real de una minoría en contra del uso general, de los hábitos en los comportamientos estilísticos y formales. Es el comienzo de una alternativa. Es por tanto, en primer lugar, la iniciativa de algunos. Una minoría que forma una especie de punta que avanza en otra dirección para escapar a la situación presente", HARCHA, Ana (2002), "Estancarse o avanzar: visión subjetiva del cambio producido en el teatro chileno a fines del siglo XX e inicios del siglo XXI", *Assaig de Teatre*, 93 : 33 y 34.

⁶¹ GOLDEBERG, RoseLee (1996), *Performance art – desde el futurismo hasta el presente*, Barcelona, Ediciones Destino, p. 126, y SOLANA, Guillermo (2002), "Black Mountain Collage: un verano en la montaña negra", *Arte y Parte*, 41 : 30-34. "En el Budismo Zen nada es malo o bueno. Orrible o bello. [...] El arte no tendría que estar separado de la vida, tendría que ser una acción adentro de la vida. Como todas las cosas de la vida, con sus accidentes, oportunidades, variedades, desorden y solo bellezas momentáneas" (traducción libre de Francesca Ceccotti).

en creación colectiva y obras de autor. La efervescencia y eclecticismo marcan un tono teatral donde hay obras para todos los gustos. Y, aunque, el público escasea, los teatristas no desfallecen. Nuevas salas, nuevas compañías y nuevos bríos caracterizan al ambiente del teatro...”.⁶²

La idea de formar un teatro no elitista se encuentra en los orígenes de Andrés Pérez que sea como actor que como director muestra sus intereses a hacer un teatro popular y de amplio alcance. En 1980 funda el Teatro Urbano Contemporáneo⁶³ (TEUCO) y se dedican al teatro callejero, se considera dicha compañía, la primera en Chile a dedicarse a este género, muy poco común en un país que vive bajo la dictadura, que prohíbe cualquier tipo de encuentro entre más de dos personas.⁶⁴

La obra de teatro salía del ámbito cerrado y exclusivo de las salas, para adquirir un carácter popular y democrático; pero cumplir este propósito en el contexto de plena dictadura militar le significó a la compañía TEUCO bastantes problemas con la policía y el orden público; pues cada acción era parte de un sueño colectivo por subvertir la calle, anhelo que era fuertemente reprimido.

La compañía TEUCO se considera la primera compañía de teatro callejero de Chile, como dije anteriormente; estrenaron durante el 1980 y '81 varias obras empezando por *Oye, oiga y tú* comedia musical rock que se realizó en el Encuentro de Arte Joven, a la que siguió *El viaje de José y María a Belén*, creación colectiva basada en el Nuevo Testamento. Otra fue *Iván el imbécil* de León Tolstoi, creación colectiva con una estética callejera y con la estructura de los pasacalles, tan común en Europa, con máscaras y música tocada por bandas ambulantes... Sigue *Acto sin Palabras* de Samuel Beckett, que habla también del tema social de los desempleados en Chile, la obra se caracterizan por la ocupación de espacios públicos a modo de escenarios, el uso de materiales de desecho para la confección de los trajes (una caja de cartón es una máscara, por ejemplo) y el tratamiento subterráneo de tópicos prohibidos como Libertad o Democracia caracterizan este trabajo, una gran metáfora por quién sabe leerla.

⁶² ZEGERS NACHBAUER, María Teresa (1999), op. cit., p. 91.

⁶³ Empezaron esta experiencia del TEUCO Andrés Pérez, y actores ahora famosos en el medio chileno como Roxana Campos, Renée Ivonne Figueroa, Juan Edmundo González, Salvador Soto y Sandro Larenas. Sucesivamente en 1983 entran Aldo Parodi, Paulina Hunt...

⁶⁴ El mismo Andrés cuenta: “Viví la persecución y represión política por mi oficio, cuando con el Gran Circo Teatro hicimos teatro callejero. Como estaba prohibido, caímos muchas veces presos. El motivo del arresto eran dos delitos: alterar el orden y mendigar, lo que no estaba muy lejos de la realidad, porque después de actuar, pasábamos el sombrero pidiendo plata”, SOLARI, Carola, “Andrés Pérez el iluminado”, *Elle*, 81 : 16-19, Santiago.

El '82 fue el año de *Lautaro* obra escrita por Isidora Aguirre⁶⁵, que ganó el Primer Premio del Concurso Nacional de Dramaturgia Eugenio Dittborn 1981, organizado por la Universidad Católica. La obra habla del enfrentamiento violento entre los españoles colonizadores y los mapuches pueblo originario de la zona sur de Chile. Es una grande metáfora la obra, los indígenas resisten a los españoles, como el pueblo chileno resiste a la dictadura. Andrés interpretaba Lautaro ("Leftraru" en mapudungún, idioma del pueblo Mapuche) héroe mapuche de la Guerra de Arauco, con la dirección Abel Carrizo Muñoz y la música de Los Jaivas⁶⁶, la compañía era Producciones Teatrales Chilenas (PROTECHI).⁶⁷

En esta ocasión Andrés Pérez, ganó el premio de Actor Revelación del año y se empieza a hablar de fenómeno teatral. Un crítico dijo de la obra: "Cuando una obra logra entretener durante tres horas, provocando carcajadas y emocionando hasta las lágrimas, deleitando los sentidos y haciendo pensar profundamente, es que estamos frente a algo de gran calidad".⁶⁸

Sus primeros montajes que vimos con el TEUCO corresponden al denominado teatro callejero. Con este mismo nombre en 1983 funda la Compañía Teatro Callejero, trabajan en producciones realizadas con escasos recursos y mucha creatividad para suplantar esa condición, las presentaciones tenían lugar en puntos neurálgicos de la capital chilena, como el Paseo Ahumada (paseo peatonal) o el frontis de la Catedral, así

⁶⁵ Isidora Aguirre (1919) es una dramaturga chilena, cuyas obras han sido representadas en diversos países, como Alemania, Holanda, Austria, Uruguay, Argentina y Cuba. Estudió técnica fílmica en Francia y dramaturgia en la Academia Chilena del Ministerio de Educación. Fue profesora de Teatro Chileno y de Construcción Dramática en la Universidad de Chile. Como gran parte de los dramaturgos chilenos durante las décadas de '50 y '60, su carrera comenzó bajo el alero de los Teatros Universitarios, instituciones que a partir de la década de '40 generaron un cambio cualitativo y cuantitativo en la actividad teatral chilena. Con la fundación del Teatro Experimental de la Universidad de Chile (TEUCH) en 1941, y el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica (TEUC) en 1943, comienza a desarrollarse una práctica teatral profesional caracterizada por un mayor rigor técnico y artístico que el teatro comercial producido con anterioridad, la cual a su vez fomenta tanto la producción de obras, como la conformación de nuevos grupos teatrales y de un público consumidor de ese tipo de teatro en el país. Se inició con comedias ligeras como *La Pérgola de las Flores* y *La Dama del Canasto*, en las que tras la aparente intrascendencia se vislumbra ironía frente a la clase dominante. Muy pronto se dedicó al "teatro comprometido", corriente a la que pertenece buena parte de su producción. Para realizar la protesta social experimenta con diversos estilos teatrales: farsa, comedia, comedia musical, obras históricas, obras testimoniales y teatro popular como por ejemplo en 1963 *Los papeleros* o en 1982 *Lautaro*, "Personajes de nuestra historia", www.educarchile.cl/ntg/personajes/1611/propertyvalue-42015.html (23.02.09) [fecha de consulta].

⁶⁶ Los Jaivas son un grupo musical histórico, todavía vigente. Tocaban folk-rock chileno con formas de la música andina.

⁶⁷ Isidora Aguirre: "A fines de los años setenta, un mapuche dirigente urbano de Santiago, que se llamaba Sergio Paineman, me pidió que escribiera defendiendo la raza mapuche. Esto era en víspera de la Ley Indigenista promulgada por Pinochet, la que reemplazó la Ley de Allende, a favor de los mapuches. En el fondo, era una forma de suprimir el minifundio, ya que a fines del Siglo XIX y para la pacificación de la Araucanía, repartieron tierras, dándole diez hectáreas a cada mapuche y lo demás se lo dieron a los alemanes y a los colones. Pinochet quería que los mapuches pidieran préstamos, siempre que tuvieran la nacionalidad chilena, por lo que los mapuches iban a tener que pagar con la tierra", explica Isidora Aguirre referente a la Ley, Sergio TRABUCCO, "Isidora Aguirre: Yo no soy profeta en mi tierra", www.artes.uchile.cl/uchile.portal?_nfpb=true&_pageLabel=not&url=44240 (24.05.09) [data de consulta].

⁶⁸ HANSON BUSTOS, Jaime (2002), "Encuentro con Isidora Aguirre. La voz de los que no tienen voz", *Assaig de Teatre*, 33-34 : 59.

como en diversas poblaciones marginales y pueblos. Utilizan la pantomima, la danza, máscaras, zancos, mezclando elementos expresivos del teatro oriental y del circo. Fue la experiencia con el “teatro callejero” que sobretodo le entrega las herramientas y los principios base con lo cual estructura su futuro artístico en teatro.

La mayoría de los artistas que han tenido experiencias de teatro callejero, dicen que es una gran escuela la calle, citando el mismo Andrés: “Una de mis grandes escuelas teatrales es el haber trabajado haciendo teatro en la calle y por necesidad tanto económica como política. Ese mundo de la urgencia, de ese contacto permanente con la realidad ciudadana, con sus contradicciones, me enseñó la belleza de un presente...”.⁶⁹ Generalmente son compañías interdisciplinarias, mezclan diferentes géneros, teatro, circo, danza, música y trabajan en equipo con creaciones colectivas. Nace una nueva relación actores/público, el espacio escénico se funde con el cotidiano y es un todo, donde el hombre interacciona con el hombre y el público a veces es artífice y creador dentro de la obra. Lo importante eran el actor y la palabra, la calle era el escenario natural de los montajes e instintivamente la gente curiosa, formaba el espacio teatral del anfiteatro para el breve montaje.

La primera obra es *Bienaventuranzas*⁷⁰ del 1983, basada en el pasaje bíblico de la fuga de la Virgen María del Censo, la matanza de los inocentes, de claro mensaje cristiano⁷¹, realizaron una función en Plaza de Armas el 24 de diciembre. La obra tenía poco texto, era sobretodo gestual, con canciones y música rock.

Es con estas experiencias, se va formando una estilística y una filosofía del quehacer teatral de Andrés Pérez, caracterizado por el trabajo corporal, la música en vivo, la gestualidad, el uso del canto y de la danza.

⁶⁹ PEREZ, Andrés (1996), “Lo popular es propio por pertenencia”, *Revista Apuntes*, 111 : 3-5.

⁷⁰ Esta obra se define por su propio texto: “bienaventurados aquellos que tienen hambre y sed de justicia porque ellos serán saciados, bienaventurados aquellos que padecen persecución por la justicia porque ellos serán salvos”. Ver foto en Apéndice p. 136.

VIDELA, Horacio (2002), “De la calle al cielo: Andrés Pérez”, *Revista Apuntes*, 127 : 30.

⁷¹ Por esa razón pensaron no tener problemas con la policía que al contrario igualmente se los llevó presos. Ibidem.

2.2 La experiencia francesa

Durante esta función de la obra *Bienaventuranza*⁷² en la Plaza de Armas en el centro de Santiago, donde estaba presente como público, la agregada cultural de Francia Claire Duhamel, se presenta a Andrés la posibilidad de viajar a París como observador de obras teatrales, por cuatro meses, becado por la Embajada de Francia. En una entrevista a *El Mercurio*⁷³ dice: “Me voy en busca de las formas audaces que aquí no encuentro”⁷⁴.

A finales de 1983 viaja a París y sus cuatro meses se transformaron en seis años y de observador entró a formar parte de la compañía Théâtre du Soleil, dirigida por Ariane Mnouchkine.⁷⁵ La compañía, es conocida por realizar un teatro popular que se opone a las reglas formales que imponen los academicismos. Es muy difícil ingresar a ella y tiene un elenco compuesto por personas de las más diversas nacionalidades, pero nuestro chileno lo logró. Trabajan en la compañía 51 actores de 19 nacionalidades distintas. Allí Pérez conoció el funcionamiento democrático de una compañía donde todos cumplen todo tipo de funciones en favor del conjunto, ya sea sobre el escenario o debajo de él.

Y pudo también aprender la tradición del teatro urbano, el uso más creativo de los espacios públicos, el original trabajo de maquillaje, máscaras y vestuario, así como la inclusión de técnicas circenses para la expresión corporal. Estudiará el Kabuki, el Nô, el Kathakali, el teatro isabelino y la *Commedia dell'Arte*.

El Théâtre du Soleil privilegia el actor, rescatando palabras, emociones, magia y cada lugar, porque cada lugar tiene una energía que le da la gente que lo ocupa, quién

⁷² La función fue interrumpida por los carabineros (policía chilena), pero Andrés logra con su paciencia convencerlos y poder seguir hasta el final la obra.

⁷³ Artículo sin nombre del periodista, “Me voy en busca de las formas audaces que aquí no encuentro”, *El Mercurio*, 1983. *El Mercurio* es uno de los más importantes periódicos chilenos junto a *La Nación*, *La Tercera* y *La Segunda*.

⁷⁴ Artículo sin nombre del periodista y sin fecha, ver la parte D del Apéndice.

⁷⁵ La compañía Théâtre du Soleil fue creada en 1964 por la directora Ariane Mnouchkine junto a sus compañeros de la Asociación Teatral de Estudiantes de París. En sus inicios se constituyó como un colectivo cosmopolita interesado en renovar las formas en que se organizaban hasta entonces los grupos teatrales en Francia. Además de privilegiar la creación colectiva, sus integrantes se han preocupado de conectar cada creación con las disyuntivas del presente. En los años ‘60 y ‘70, la compañía escenificó versiones de clásicos del teatro y la literatura concebidos como grandes espectáculos, en particular las piezas de la *Commedia dell'Arte*. Posteriormente, en la primera parte de los ‘80, se concentró en reeditar las grandes tragedias de Shakespeare. A mediados de esa década, Mnouchkine sumó al grupo a Hélène Cixous, quien asumió la dramaturgia de los montajes. La directora forjó una ética distintiva para el colectivo, según la cual todos sus integrantes cobran los mismos honorarios y el reparto definitivo de una obra se decide sólo una vez que los actores hayan ensayado todos los papeles que intervienen en ella. El método de trabajo de la compañía está influenciado por Copeau, Brecht, el Kabuki, el Kathakali y el Teatro Nô, [www.memoriachilena.cl/temas/dest.asp?id=andresperezaraya\(1951-2002\)soleil](http://www.memoriachilena.cl/temas/dest.asp?id=andresperezaraya(1951-2002)soleil), (14.12.08) [fecha de consulta].

pasó por allí y la del mismo lugar. El teatro callejero es la máxima expresión de esta energía que se desprende y que permite finalmente crear una fiesta.

Andrés habla así de la experiencia francesa: "Théâtre du Soleil es una escuela donde se aprende con esfuerzo y mucha constancia. Es un teatro en el cual la generosidad es inherente a la forma de hacerlo y cuyo signo es la búsqueda del teatro como fiesta, como un regalo...".⁷⁶

En la revista *Assaig de Teatre* en el artículo de Jaime Hanson, encontramos otro testimonio de Pérez, hablando de la primera vez que vio un ensayo de la compañía francesa: "Mi primer recuerdo es como espectador. La tarde que llegué, vi un ensayo de *Ricardo II*. Fue la primera vez, que tuve un choque emocional como espectador: me resistía a que la obra terminara, influido, sin duda, por el hecho de no conocer a los actores. ...Tal vez porque yo no conocía a aquellos actores, veía realmente un rey, a una reina, a un bufón... Además, creo haber encontrado una salida a la decadencia del realismo. Durante la obra, los actores se cambian los trajes pero son ellos mismos, en definitiva, quienes hacen todos. Diría que es la decadencia del realismo, siguiendo la técnica stanislavskiana del sí condicional y de la memoria emotiva; aquello de que "si yo fuera rey, qué haría yo; si yo fuera mendigo, qué haría yo; si fuera payaso, qué haría yo...". Pero en el Soleil me encontré con una técnica que iba más allá: que decía "si yo fuera rey, qué haría él", y no qué haría yo, puesto que yo no soy rey. Eso de que para interpretar bien a un rey triste deba yo acordarme de un hecho triste de mi vida conlleva, finalmente, una mentira sutil. Yo me puedo acordar de la muerte de mi abuela, que fue muy triste, pero el rey se está acordando de la pérdida de su reino, y no son comparables las tristezas... Hay que comprender al otro en su contexto".⁷⁷

En 1984 actúa como Guardia Negro en el *Enrique IV* de Shakespeare y siempre el mismo año interpreta el Bufón del rey en *Ricardo II*⁷⁸ del autor inglés.

El Théâtre du Soleil en diciembre de 1985, recibe el gran premio nacional del teatro, coronando veinte años de creación. Son tiempos difíciles en Francia, donde empieza a resurgir el Frente Nacional, corriente de extrema derecha, que enciende nuevos actos de violencia y racismo contra a los refugiados. Ariane, recibiendo el premio de las manos de Jack Lang, Ministro de Cultura dice: "Francesas, franceses, armenios, turcos,

⁷⁶ Artículo sin título y sin nombre del periodista, encontré solo el fragmento donde habla Andrés, *La Segunda* 24 de febrero de 1989.

⁷⁷ HANSON BUSTOS, Jaime (2002), art. cit., p. 119.

⁷⁸ Ver fotos en el Apéndice pp. 136, 139, 130 y 141.

argentinos, brasileños, guatemaltecos, algerinos, indios, alemanes, suizo, camboyanos, españoles, belgas, chilenos... Eso, hoy en día, es el Théâtre du Soleil, una compañía "francesa".⁷⁹

El actor y director Maurice Durozier, que trabajó en Francia con Andrés cuenta: "en la Cartoucherie (sala de ensayo, ex fabrica de armamentos), en el bosque de Vincennes, vivimos en mundos donde el tiempo parece no tener ningún apuro. Sólo pasa. Ahí, devolvemos los personajes de Shakespeare a las estrellas, no nos pertenecen más... Nosotros, actores, estamos ensayando un nuevo espectáculo y nuestro primer trabajo es limpiar el lugar, deshacernos de ellos y encontrarnos otra vez delante de nosotros mismos. Trabajamos una obra-río, *La historia terrible pero inacabada de Norodom Sihanuk, rey de Camboya* estrenada en 1985, una verdadera maratón sobre la tragedia de un pequeño país, Camboya. Habíamos pasado tres años bajo la escuela de Shakespeare para cómo relatar nuestro mundo [...]

En *La terrible historia de Norodom Sihanuk, rey de Camboya*, durante las ocho horas y media (sin contar los entreactos) que dura el espectáculo cuando se representa completo, con las transformaciones en rápidos cambios, tú solo, con todos estos personajes (3 en total), pasas por todos los estilos, las edades y los registros del Teatro. Y no hacía dos años, tú llegabas a Francia, sin saber una palabra de francés".⁸⁰

Otra obra que marcó la trayectoria de Andrés como actor será la de los *freedom's fighters*, los pacifistas que luchan para la independencia de India, pero sin armas. De nuevo consigue entrar completamente en el personaje de la nueva obra del Théâtre du Soleil, *La Indiada o la India de nuestros sueños* del 1987, encarnando Mahatma (grande alma en sánscrito) Gandhi, teórico del *satyagraha*, resistencia a la opresión a través de la desobediencia civil de masa que consigue llevar India a la independencia.

En medio de los ensayos de *La Indiada*, Andrés Pérez viajó a Chile a ofrecer un taller, instancia durante la cual quedó sembrando el interés por llevar a escena el poemario en décimas de *La Negra Ester* de Roberto Parra, un año más tarde. La pieza dio pie a la formación de la compañía Gran Circo Teatro y al fenómeno teatral más masivo de la historia del teatro chileno, que alcanzó además gran resonancia en el extranjero.

Esta obra es el real interés del director de trabajar en el extranjero para volver con más experiencia a Chile, así lo cuenta: "Es allá (en Chile) donde debería estar y donde voy

⁷⁹ DUROZIER, Maurice (2002), "Seis Años", *Revista Apuntes*, 127 : 34-36.

⁸⁰ Ibidem.

a estar. No se me olvida. De todas formas, lo que hago, no sé cómo, repercutirá allá, se cosechará allá... Y no me olvido de Chile, trabajo por él en lo que puedo aquí. Sobre todo trabajo por mí, pero yo también soy Chile ¿no?".⁸¹

A la vuelta siguen los ensayos de *La Indiada*⁸² y el actor ayuna y logra perder 10 kilos, está completamente calvo y tiene una nueva lentitud escondida en él. Tiene el peso de una historia magnífica por contar que empieza con el gesto de maquillarse de espalda al escenario. Andrés se entregó a su personaje durante casi dos años, con obstinación y completa dedicación; mantuvo el personaje también afuera de la escena repartiendo comida en los barrios pobres de esa India paralela, la París europea donde está viviendo.

Gracias a su sobresaliente interpretación salió retratado en las portadas de las principales publicaciones especializadas en teatro de Francia e Inglaterra, además de emprender una gira internacional. Mnouchkine llegó a decir de Pérez: "Es Gandhi mismo en persona".⁸³

"Trabajar el personaje -cuenta Pérez- requirió un esfuerzo de investigación, de observación de fotografías, de libros y documentales sobre Gandhi. Pero sobre todo significó un gran trabajo de imaginación, de musculación de la imaginación diría, porque en definitiva se trata de nuestra India imaginaria, de nuestro Gandhi imaginario. Ello, pese a que desde un punto de vista histórico la obra es de un rigor impecable.

Aunque el Mahatma Gandhi es sin duda el personaje principal en *La Indiada*, a Andrés Pérez le cuesta reconocerse como el más importante en el escenario: Teniendo en cuenta cómo se trabaja en el Soleil, yo no diría que se trata del rol principal. Ariane le da la misma atención a un personaje de servidor que a un Gandhi, más allá de que, indudablemente, personajes como Gandhi o Nehru representen ideas más globales, más completas. Ahora bien, si hablamos en términos profesionales, claro que es un avance. Es un regalo dentro de mi trayectoria esto de interpretar a Gandhi en el Soleil. Es una exploración fantástica".⁸⁴

Después de largos debates en la compañía, que había sido invitada a representar *La Indiada* en Israel, en la primavera del 1988 empiezan el viaje. La compañía francesa acogerá la compañía de Palestina Al Hakawati y se inmergen en la dura realidad de guerra entre dos países.

⁸¹ MARINAO, Verónica (2002), "Andrés Pérez: el eterno retorno", *Assaig de Teatre*, 33-34 : 131- 132.

⁸² Ver Apéndice, ver parte F, p. 137.

⁸³ [www.memoriachilena.cl/temas/dest.asp?id=andresperezaraya\(1951-2002\)soleil](http://www.memoriachilena.cl/temas/dest.asp?id=andresperezaraya(1951-2002)soleil), (14.12.08) [fecha de consulta].

⁸⁴ ASENJO, Andrés, "La confianza de un Gandhi chileno", *El Mercurio*, 7 septiembre 1988.

La Indiada dice Maurice Durozier: “es un espejo de lo que pasa entre esos dos pueblos hermanos, con toda la complejidad de los problemas religiosos, su explotación política y las muchas masacres pasadas, presentes y por venir”.⁸⁵

En junio de 2000, Pérez evaluó así su experiencia en el Théâtre du Soleil: “No es que me haya mimetizado, pero actuar con Ariane Mouchkine marca a un actor para siempre. En ella encontré a una maestra. Por primera vez me dirigía una mujer. Y soy difícil como actor porque tengo mucho oficio. Me cuesta aceptar órdenes de otro. Yo creo que en la vida hay que ser lúcido. Actuar con Ariane o, como en otra época, con Raúl Ruiz, fue un privilegio, una maravilla de la vida. No puedes sino ser discípulo de genios así. Hay que barrer donde ellos pasan. Barrer antes de que ellos pasen. Y recoger lo que van dejando, sus huellas, miraras y estudiarlas”.⁸⁶

Durante la década de los '80, la concepción del proceso de creación colectiva se hace más abierto y flexible respecto a sus inicios; las compañías trabajan con un director, que tiene la función de impulsor y ordenador de ideas, mientras el grupo elabora el proyecto en conjunto de manera democrática, abriéndose a temáticas nacionales y latinoamericanas. En este contexto cultural, vuelve a Chile Andrés Pérez con una maleta llena de experiencia, como vemos en el apartado siguiente.

⁸⁵ DUROZIER, Maurice, op. cit. p. 38.

⁸⁶ [www.memoriachilena.cl//temas/dest.asp?id=andresperezaraya\(1951-2002\)soleil](http://www.memoriachilena.cl//temas/dest.asp?id=andresperezaraya(1951-2002)soleil), (14.12.08) [fecha de consulta].

2.3 El Gran Circo Teatro

De vuelta de Francia, en 1988 dirige una performance callejera *Si No* con el Teatro Provisorio y artistas independientes. Era una intervención interdisciplinaria con zanquistas, artistas plásticos, bailarines, músicos, diabladas y mucho más.

El título es una clara alusión al momento histórico que el país estaba viviendo, el plebiscito con el que Augusto Pinochet buscaba mantenerse ocho años más a la cabeza del Gobierno. El 5 de octubre gana el NO con un 54,7 por ciento y empieza la transición a la democracia.

"Que era el *Si No*: fue una reflexión sobre nuestra patria y la decisión del plebiscito... Todos trabajamos haciendo de todo, la comida de los actores, la prensa, la preparación de telas, trajes etc... sin dinero pero convencidos de corazón que esta obra se tenía que hacer".⁸⁷

Hay que acordar que el eslogan de la Campaña del No del Plebiscito de 1988 era "Chile: ¡La alegría ya viene!", consigna que los actores difundía durante la campaña televisiva de las fuerzas democráticas de la Concertación.

Fernando González dice de Andrés que reunía en él muchas funciones, la de ser artista, pero también productor, líder y la de conseguir aglutinar el grupo de trabajo⁸⁸; lo demuestra la Compañía Gran Circo Teatro que nace en este mismo año el '88, como un grupo comunitario, donde Andrés logra que lo cotidiano y familiar entre a formar parte del teatro, donde comer juntos empieza a ser un rito, así como tomarse una copa de vino con los compañeros de trabajo y de vida. Su forma de enfrentar la actividad teatral marcó a una generación de actores y se constituyó en un hito en la historia del teatro chileno.

Y continúa el director Fernando González: "El teatro como fiesta ha sido hecho, pero que explote en Chile con Andrés como si fuera un descubrimiento es un mérito inmenso. Andrés era un hombre completo de teatro, con un profundo compromiso y mística, que junto con un grupo de artistas sólidos del teatro chileno tienen como misión en su vida que lo más importante es la función, uno puede hacer lo que quiera con su vida siempre y cuando la función sea lo más importante, por eso Andrés siempre provocaba

⁸⁷ GARCIA, Andrés (2002), "La dura senda de un alquimista", *Revista Apuntes*, 122 : 54-55.

⁸⁸ GONZALEZ, Fernando (2002), "Andrés Pérez. El independiente vuelo del creador comunitario", *Revista Apuntes*, 122 : 8.

ese positivo nervio del estreno, porque como él decía para el público una función siempre es su estreno”.⁸⁹

La Negra Ester, la obra más popular del teatro chileno, se estrenó justo un mes y días después de saberse el resultado del plebiscito para la democracia, en una atmósfera de explosión artística y social, es la obra símbolo del teatro chileno popular. Se estrena en un año de producción muy variada y prolífica con una grande presencia de dramaturgos nacionales como Juan Radrigán, Marco Antonio de la Parra, Alejandro Sieveking entre otros...

Las obras que Andrés Pérez llevó al escenario junto a su compañía, comparten denominadores comunes; hablan de mundos marginales, de pobreza y prostitución, territorios endurecidos que, paradójicamente, son cruzados por la profunda humanidad de sus personajes. En esa humanidad destaca lo ingenuo de los personajes, sean borrachos, marinos, mendigos, obreros, policías, hombres o mujeres, gente vieja o joven. Todos son protagonistas de crónicas cotidianas. La mayoría tienen una procedencia social a medio camino entre lo urbano y lo campesino. Son protagonistas de montajes que adquieren siempre atmósferas festivas, incluso cuando nos enfrentamos al desarrollo de verdaderas tragedias. Pérez rescató personajes, vidas, relaciones humanas y ambientes desde lo más profundo y visceral de Chile, para armar historias divertidas y entrañables.

“Constituye una poética transnacional que tiende a satisfacer tanto a espectadores nacionales como internacionales, por medio de la construcción de un imaginario en que se privilegian ciertos sectores sociales, vistos desde una perspectiva transnacional, aparentemente no comprometida y que define lo nacional - para el espectador internacional - como lo exótico y, en los países individuales - revitaliza lo que la tradición ha definido como la identidad nacional al enfatizar lo folklórico”.⁹⁰

Utiliza espacios teatrales no convencionales como plazas (cerro Santa Lucía, Plaza de Armas y la plaza principal de Puente Alto son solo algunos ejemplos) galpones, carpas, bodegas y otros lugares al aire libre; trabaja en la ciudad pero también en las poblaciones; son ambientes que se prestan a garantizar una nueva relación entre el público y la obra.

Estableció el uso de amplios espacios para los montajes; cuando Pérez salía de gira con el Gran Circo Teatro y llevaban su propia carpa, intervenía un sitio eriazo y lo

⁸⁹ MARINAO, Verónica (2002), art. cit., p. 133.

⁹⁰ VILLAGAS, Juan (2001), “Andrés Pérez, poética teatral en tiempos de globalización y transnacionalización”, *Revista Apuntes*, 119 : 141.

convertía en un estupendo espacio escénico. La compañía salió de gira internacional en varios lados siempre obteniendo mucho éxito. No solo con *La Negra Ester* que viajó invitadas a varios festivales, pero también con *Época 70: Allende* que se mostró en Los Angeles, EE.UU., el *Popol Vuh* estuvo siete semanas con entradas agotadas en Berlín, *Noche de Reyes*, *Ricardo II* fueron invitadas por la Bremer Shakespeare Company, solo para nombrar algunas giras.

La compañía Gran Circo Teatro tiene un inagotable repertorio, desde 1988 ejercieron una variada y amplia actividad teatral en lo que se llama teatro post-dictadura; no solo con nuevas puestas en escena, pero también con talleres, giras nacionales e internacionales, autogestión permanente logrando recursos económicos nuevos, el grupo también se dedicó a recuperar teatros abandonados y lugares alternativos en la ciudad donde presentar obras.

Durante los años '90 y los primeros años del 2000, Andrés dirige *Época 70: Allende* (1990), *Noche de Reyes*, *Ricardo II* y *Popol Vuh* (1992), *La consagración de la pobreza* y *El desquite* (1995), *El señor Bruschino* (1996), *Tomás* y *La escala de seda* (1997), *La Pérgola de las Flores*, *Madame de Sade*, *La Opera de Tres Centavos* (como coreógrafo) y *La cambiale di matrimonio* (1998), *Nemesio pela'o que es lo que te ha pasa'o* (1999), *Visitando el Principito*, *Chañarcillo* (2000) y *La Huida* (2001), su última obra.

Como profesor de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, puso en escena dos egresos: *La Orestíada*⁹¹ en el 2000 y *En la raya* en el 2001. En la primera obra Esquilo, que nació hace 25 siglos, será un acompañante contemporáneo de la historia y el segundo egreso, que no lo logró terminar a causa de su enfermedad, está basado en la Creación Colectiva del Teatro de la Candelaria de Colombia, es un texto sencillo lleno de momentos mágicos, donde los personajes se sumergen en la fantasía del teatro y luchan en todo momento por vencer el cansancio de sus vidas. La segunda obra no la pudo terminar a causa de su enfermedad.

No todas las obras del Gran Circo Teatro pueden considerarse grandes éxitos, algunas más que otras, pero sí considero que es muy importante rescatar de esta compañía, el profundo misticismo, la ritualidad, el poder de convocatoria y la capacidad de dar vida a lugares abandonados y desconocidos y la organización familiar que los caracteriza.

⁹¹ Ver entrevista realizada al actor y director Pedro Jiménez, ver Apéndice parte B, pp. 113-115.

Tenemos también que considerar la importancia de la vuelta a la democracia, después de una dictadura tan cruel como fue la de Pinochet. En 1989 Patricio Aylwin, candidato demócrata cristiano de la Concertación⁹² es elegido presidente de la República.

Las obras de Andrés Pérez cruzan la historia misma del país desde antes de la dictadura, durante con la resistencia cultural y la vuelta a la “democracia”. Los ‘90 son esta vuelta a la democracia, las compañías vuelven a ocupar las calles libremente, sin ningún temor de ser presos, los espacios públicos fueron ocupados por el teatro, gran metáfora de la reconquista de los espacios por parte de la gente misma, del pueblo.

*Época 70: Allende*⁹³, es una obra que no ha tenido buenas críticas por parte del público, que a lo mejor no ha sabido analizar la historia, probablemente demasiado reciente de su país. La obra estrena en 1990, solo en 1988 Chile vuelve a la democracia.

La compañía con esta obra quiere hacer reflexionar al espectador exactamente sobre los hechos transcurridos años antes. Es un teatro documental, un teatro de la memoria, donde es evidente la minuciosidad de investigación al cual se ha tenido que someter el grupo del Gran Circo Teatro. Sorprendente, como se puede ver en la foto N. 4 del Apéndice, lo parecido que es el actor, Rodolfo Pulgar, con el presidente Allende.

Siguieron tres obras notables, *Noche de Reyes*⁹⁴, *Ricardo II* y *Popol Vuh*⁹⁵, las tres obras que montó antes de viajar nuevamente a Europa. Las primeras revistando Shakespeare como un homenaje a Ariane Mnouchkine. Fueron dos obras que el público no amó mucho, probablemente porque no logró entender que no eran copias de las puestas en escena del Théâtre du Soleil; Andrés trabajó con todas las técnicas y conocimiento adquiridos en Francia, mezclando elementos del circo, como Orsino que descuelga de un trapecio abriendo la obra con el monólogo amoroso, la doncella María entrará en escena con zancos, habrá también un oso negro cantando boleros. Se presentaron ambas en el Teatro Esmeralda, un espacio olvidado en la vida cultural de la ciudad, que la compañía hizo revivir. Maite Lobos, profesora de la carrera de Diseño Teatral del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile, nos cuenta su experiencia como diseñadora en estos montajes: “Cuando llegué a trabajar con ellos, habían empezado un tiempo atrás a desarrollar el diseño de las dos obras y en esta etapa trabajó Daniel Palma (diseñador teatral) y los actores habían cambiado en su mayoría. En las

⁹² Coalición del actual gobierno.

⁹³ Ver el Apéndice p. 138.

⁹⁴ Ibidem pp. 138 y 139.

⁹⁵ Ibidem pp. 142 y 143.

cosas ya avanzadas habían algunos elementos que quedaron, como lo de pensar el personaje desde adentro hacia afuera. Quiero decir, pensarlo con ropa interior, con la complejidad de una indumentaria que implica el acto de vestirse, sobretodo para la época de que se trataba, un momento de la historia de Inglaterra con *Ricardo II*, que es un momento particular, y la de *Noche de Reyes* que es más atemporal. El vestuario era un principio de operación y este adentro hacia afuera, implicaba un trabajo con el actor, tanto para el vestirse como para la creación del personaje. Tenía que empezar de adentro y de allí sumar partes, Andrés trabajaba mucho ensayo tras ensayo con el concepto de suma de conceptos, como aportes; cuando en escena veía cosas que funcionaban o cuando estaba de acuerdo, lo decía y cuando no lo estaba no decía nada y entonces el actor tenía que proponer otra cosa hasta que él decía algo, como este color te quedaba muy bien, esta cosa por acá, no sé, te colgaste algo que te hacía sonar los pasos, me gustó, daba como una mini pista que surgía en el escenario”.⁹⁶

La tercera obra era una adaptación colectiva basada en el libro tradicional⁹⁷ y sagrado de los habitantes de la región de Quiché en Guatemala. Es la historia de la creación del mundo y de los hombres y la historia de los semidioses Hunahpú e Ixbalanqué los que se enfrentaron con los dioses del inframundo en el juego de la pelota, mueren y resucitan y luego suben al cielo transformados en sol y luna. La puesta en escena de la compañía no quiere modificar el ritmo, ni la secuencia del relato original; es muy bello el vestuario de esta obra, nacido de una investigación profunda de la cultura indio americana, para los colores, los tejidos, las texturas.

De la obra *La consagración de la pobreza*, un actor, Sebastián Vila cuenta: “Habíamos logrado salir de un realismo costumbrista, que la obra no soportaba, y habíamos encontrado un punto de vista en la interpretación que se acercaba mucho más a lo que Alcalde⁹⁸ proponía en el texto. Los personajes son seres que a pesar de vivir en la pobreza material más extrema, mantienen intacto el capital de sus sentimientos. A partir de este descubrimiento, los ensayos tomaron un rumbo mucho más vertiginoso, ya que los personajes de la obra vivían por sí solos... La razón de este descubrimiento era que

⁹⁶ Consultar la parte B del Apéndice, pp. 116-120, donde es posible leer íntegramente la entrevista a la académica Maite Lobos, realizada el 20 de mayo 2009.

⁹⁷ “Texto que se conservó en Utlán cuando los españoles incendiaron la ciudad en 1524, algunas familias incaicas los llevaron para Totonicápan y Chichicastenango donde fue encontrado por Fray Jiménez quien lo tradujo”, ROJO, Sara (2002), *Tránsitos y desplazamientos teatrales: de América Latina a Italia*, Santiago, Editorial Cuarto Propio, p.221.

⁹⁸ Alfonso Alcalde (Punta Arenas 1921-Tomé 1992), dramaturgo, poeta, escritor y periodista chileno, [www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=alfonsoalcalde\(1921-1992\)](http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=alfonsoalcalde(1921-1992)), (15.12.08) [fecha de consulta].

Andrés jamás trabajaba solo... se situaba en una posición absolutamente receptiva y escuchaba lo que los actores hacían sobre el escenario. ...La obra no alcanzó el éxito que todos pensamos que iba a tener”.⁹⁹ Es una obra donde se llega a un collage de objetos prestados, abandonados, de elementos comunitarios, grande metáfora del Chile fragmentado y precario de la época.

Este mismo año estrena *El desquite*, obra póstuma de Roberto Parra. La dramaturgia es extravagante así como *La Negra Ester* y abunda de personajes populares, mezclando leyendas y memorias orales, música campesina y la picardía chilena.

Las dos obras están ambientadas más o menos en los mismos años, Chillán 1927 *El desquite* y *La Negra Ester* en San Antonio años '30-'40. En los contextos de transformaciones que son estas décadas, la representación de los sectores populares fue responsabilidad del folklore tradicional, como una clara marca de chilenidad; en el teatro se anulaban los conflictos comunes entre patrones y peones, representando una realidad armoniosa¹⁰⁰. En ambas obras al principio y en el intermedio se ofrece vino, bebidas y pan amasado, actores y público se mezclan y durante la función lo llaman a participar pidiéndole por ejemplo, que sostenga un columpio, preguntándole cosas...

Durante 1996, Andrés Pérez acepta trabajar en un proyecto apoyado por la Fundación Andes, lo de llevar la ópera lírica a las poblaciones. El primer trabajo que realiza será la puesta en escena de la ópera de Gioacchino Rossini, *El señor Bruschino*. Con el mismo método de trabajo utilizado por sus obras, Andrés se acerca al mundo de la lírica, con entusiasmo y ganas de experimentar. Los cantantes eran jóvenes y buscaban sus personajes bajo las indicaciones del director. La ambientación era la del cine mudo, blanco y negro, bidimensional con algunos elementos chilenos, como una cueca¹⁰¹ bailada sobre un ritmo de no-cueca, durante un “dueto” de amor. Trabajaron con la pantomima una novedad estimulante para los cantantes no acostumbrados a este género de lenguaje.

La ópera se estrenó en el Teatro Municipal durante Los Conciertos del Mediodía, con todo vendido, la etapa siguiente fue la población La Legua.¹⁰² También en esta

⁹⁹ VILA, Sebastián (2002), “La consagración de la pobreza”, *Revista Apuntes*, 122 : 76-77.

¹⁰⁰ CAMPO, Alicia del (1997), “Retrato de familia: lo popular como espejo narcisista de lo nacional en *El desquite*”, *Gestos. Del escenario a la mesa de la crítica*, 45 : 137-147.

¹⁰¹ La cueca es un baile de pareja suelta, en el que se representa el asedio amoroso de una mujer por un hombre. Los bailarines, que llevan un pañuelo en la mano derecha, trazan figuras circulares, con vueltas y medias vueltas, interrumpidas por diversos floreos. Es la danza nacional oficial de [Chile](http://www.chile.com/tpl/articulo/detalle/ver.tpl?cod_articulo=707), www.chile.com/tpl/articulo/detalle/ver.tpl?cod_articulo=707, (16.12.08) [fecha de consulta].

¹⁰² La Legua es una población emblemática situada en la zona sur de Santiago, fue una de las primeras poblaciones, surgió como producto de la propia acción de sus fundadores, obreros venidos del norte cuando declinaba la industria del

ocasión hay que subrayar la capacidad comunicativa del trabajo de Andrés Pérez que fue un éxito en la población anteriormente nombrada. El público fue numeroso y aplaudió feliz el regalo recibido.

El año siguiente el director musical Eduardo Browne, lo invitó nuevamente a participar en la puesta en escena de la segunda ópera, *La escala de seda* siempre de Rossini, una ópera cómica. La presentación será en la población de La Pincoya¹⁰³ con mil quinientas personas.

La ambientación es pobre, una vivienda muy simple con letrina incluida constituye la escena: es la casa de Giulia. Contrastan en el escenario historias de amor, deseos de arribismo económico, situaciones cómicas y mágicas que caracterizan el espectáculo.

La escena final resulta ser muy divertida, cuatro personajes que son descubiertos en la misma habitación a media noche por el dueño de casa y que corren alrededor de una mesa tirando al aire su ropa y zapatos. En el texto italiano entremezclan palabras en castellano, para que resultara más cómica la historia con alusiones hasta al partido de fútbol de clasificación contra Paraguay para el Mundial '98, (Chile sale ganando), acercando la ópera al pueblo.

En 1998 hubo la última colaboración entre Andrés Pérez y el director Browne con otra ópera rossiniana, *La cambiale di matrimonio*. La puesta en escena era muy tradicional, pero siempre se apeló a la capacidad creativa de los cantantes así como a la movilidad del coro, grande innovación si pensamos en su tradicional estaticidad.

Podemos decir que los deseos de Andrés de popularizar la ópera se cumplieron y que una vez más demuestra su capacidad de abarcar varios géneros y hacerlos interactuar, empezando por una estética propia y haciéndola conversar con las propuestas de equipo artístico.

Este año de 1998 parece ser un momento muy fértil para nuestro director, que no para de estrenar nuevas obras como *Madame de Sade*¹⁰⁴ de Yukio Mishima, mostrando en escena los mundos del autor japonés y de Sade. En el texto aparecen solo personajes femeninos que en la versión del Gran Circo Teatro, son interpretados exclusivamente por

salitre. Luego, se sumaron pobladores provenientes de una de las primeras “tomas” de que se tenga noticia, en 1947, cuando el Frente Popular todavía representaba una esperanza para los trabajadores de nuestro país. La Legua ha sido, junto a La Victoria una población de tradición izquierdista, que se resistió y combatió el día 11 de septiembre de 1973. De hecho La Legua fue la única comunidad urbana popular en que sus jóvenes rechazaron en combate abierto el golpe de estado y se resistió con fuerzas propias, www.lalegua.cl/3.0/historia.html, (18.12.08) [fecha de consulta].

¹⁰³ La Pincoya es otra población periférica de Santiago nacida en 1969.

¹⁰⁴ Ver el Apéndice parte F, p. 144.

hombres. Los actores no esconden su masculinidad y se convierten en mujeres, representando la interesante dualidad hombre/mujer. Andrés explica que tomó la decisión de trabajar sólo con hombres, porque esta obra no puede más que ser trasgresora y en todo caso el uso de actores para interpretar papeles femeninos no es ninguna novedad, ya que eso está dentro de la tradición teatral de todos los tiempos¹⁰⁵. Andrés aconseja a los actores que lean *Los tratados secretos del Nô* de Zeami, volviendo a su amado Oriente.

El diseño es nuevamente de reciclaje, se descontextualizan objetos cotidianos que toman nueva vida, como por ejemplo los collares que adornan los escotes de los actores son simples pinzas para colgar ropa, los reflejos luminosos no son más que CD colgados en los vestuarios. Las pelucas son de virutillas (esponjas metálicas para limpiar cacerolas), son desmesuradas, evocando las del barroco.

"La dinámica, en momentos, se vuelve delirante; a pesar de eso, la desproporción y la desmesura, el grotesco que brota de la confrontación de las apariencias con el ser, el recorrido de las palabras por un mundo de preguntas, acusaciones, confesiones y transgresiones, va dejando en el espectador un sedimento cada vez más persistente de amargura y, por qué no decirlo, de vacío trágico".¹⁰⁶

Andrés Pérez trabaja en *La Opera de Tres Centavos*¹⁰⁷, dirección de Fernando González, como coreógrafo. El estreno será en el Teatro Nacional Chileno en 1998.

El elenco es numeroso, dieciocho actores, en su mayoría jóvenes, es una versión fresca, lúdica y entusiasta del clásico del teatro, obra estrenada por Berthold Brecht en 1928. "La dirección de Fernando González, a "cuatro manos", como lo ha señalado, junto a Andrés Pérez, se juega en el plano coreográfico, con amplios recursos escénicos, recorridos y entrecruzamientos, saltos, bailes y esquemas diferentes de movimiento. Ello significa presenciar una obra dinámica y graciosa, apoyada por signos visuales poderosos, como el colorido y texturas del vestuario y los múltiples accesorios".¹⁰⁸ Andrés Pérez dice: "Con la obra se rinde homenaje al Centenario de Brecht. Decir homenaje significa poner en práctica algunos de sus postulados teóricos. El quiso un teatro político de reflexión social, de entretenimiento".¹⁰⁹

¹⁰⁵ MIRANDA, Rodrigo, "Andrés Pérez: Mi oficio es provocar y perturbar", *El Mercurio*, 6 de noviembre 1998, Santiago.

¹⁰⁶ HURTADO, María de la Luz (2002), "Andrés Pérez vs. Rodrigo Pérez: Duelo teatral a través de Mishima/Sade", *Revista Apuntes*, 122 : 150.

¹⁰⁷ Ver el Apéndice, la parte de las Fotos, p. 145.

¹⁰⁸ OYARZÚN, Carola, "Espectáculo Versus Historia", *El Mercurio*, 1 de agosto 1998, Santiago.

¹⁰⁹ PULGAR, Leopoldo, "Una historia de amor, denuncias y corrupción en obra de Brecht", *La Tercera*, 29 de julio 1998, Santiago.

*Nemesio pela'o que es lo que te ha pasa'o*¹¹⁰ estrenada en 1999, con dirección de Andrés Pérez y texto del joven Cristián Soto. Después de una obra dura como fue *Madame de Sade*, que trataba de las profundidades de la sexualidad era necesario una obra para festejar. Con *Nemesio pela'o que es lo que te ha pasa'o* se cierra la tetralogía de la identidad chilena (*Época '70: Allende, La consagración de la pobreza, La Negra Ester*) de manera alegre y lúdica. Una vez más, lo “popular” de *La Negra Ester*¹¹¹, *El Desquite* y *Chañarcillo*¹¹² lo encontramos en esta obra que representa un espacio campesino de un pequeño pueblo de provincia, Talca durante los años '40-'50. Estos montajes tienen elementos en común sea por la construcción de lo popular y su significación en el contexto social histórico, sea por los códigos teatrales utilizados para crear el imaginario social.¹¹³

La obra está caracterizada por el melodrama (madre soltera, hijos sin padre, el huacho, mujeres en bares y expuestas a los deseos de los hombres, el viejo con poder -el General Muñoz- enamorado de la jovencita inocente, el enamorado joven y pobre a quien la joven ama, la sociedad en tiempos de control por parte del ejército, etc.) pero nada es nefasto, al contrario se muestra el lado bueno de esta gente.

Cristián Soto cuenta que se inspiró en *La Negra Ester* y en *El Desquite* para construir este lenguaje mágico que tiene la obra, no está en verso completamente, pero hay declamaciones en rima no convencional; la gente de campo siempre rima al hablar.¹¹⁴

La escenografía crea un ambiente agrario, con elementos musicales folklóricos en vivo y el espacio de la ciudad está ambientado en un bar¹¹⁵, como un espacio lúdico y de ocio, donde confluyen personajes populares, borrachos, militares, mujeres fáciles... El diseño del espacio, el vestuario y la iluminación es creación colectiva, tiene tres secciones: la casa, el bar, el baño, la parte central es móvil y va dando paso a situaciones distintas.

¹¹⁰ Ver el Apéndice parte F, p. 146.

¹¹¹ Cristián Soto cuenta del impacto que le produjo ver *La Negra Ester*, “esa visión nueva del folclor, de pobreza real y lenguaje auténtico en el escenario, tuvo resonancias fuertes en mí”, C.G.M., “En busca del padre”, *La Nación*, 7 de agosto 1998, Santiago.

¹¹² Según el Programa de mano y en palabras de Fernando González Mardones: tomaron la opción de resaltar la chilenidad. Y en esa exaltación de lo nuestro, ambos (Pérez y Acevedo Hernández) son precursores que cambian el teatro que les precedió. Ver el Apéndice parte F, p. 138.

¹¹³ VILLAGAS, Juan (2001), “Andrés Pérez, poética teatral en tiempos de globalización y transnacionalización”, op. cit. : 141.

¹¹⁴ PULGAR, Leopoldo, “Cristián Soto: Nace un nuevo autor en el teatro chileno”, *La Tercera*, 23 de agosto 1998, Santiago.

¹¹⁵ El bar de la abuela del autor.

El crítico Pedro Labra dice de la obra: "...un espectáculo festivo y bufo que cuenta una historia de amor en el Chile previo a las convulsiones políticas y la división. Su tema general es, por cierto, la chilenidad: qué somos, qué nos define".¹¹⁶

El mismo equipo que había trabajado en *Nemesio pela'o que es lo que te ha pasa'o*, estará en *Visitando el Principito*¹¹⁷ obra callejera del 2000, adaptación del libro *El Principito* del autor francés Antoine de Saint-Exupery. La obra se estrenará en la Plaza de Armas, con aviones de mimbre, soles de tejido y gigantes planetas de colores. Para Andrés volver a las calles es un deber, el artista gracias al teatro callejero es un servicio social que se ofrece a la comunidad.

En la entrevista de Marietta Santi, Andrés Pérez comenta "...volver al teatro callejero es un baño de luz. El teatro es una vía de autoconocimiento y la mejor manera de conocer a los demás, y a uno mismo".¹¹⁸

Es muy interesante leer la experiencia de una de las actrices, Mariana Muñoz, que cuenta el proceso de creación de este trabajo¹¹⁹: "Cada actor fabricaba su utilería, junto a los expertos del mimbre que moldearon los planetas, el sol, los pájaros, la luna... todos estaban encargados de crear un mundo, el mundo del Principito. En este montaje como en otros, los personajes no son asignados, todos tienen que estar dispuestos a probar todos los roles, diría que esa es una regla del método Pérez, ya que se repite en todos los montajes como una metodología. Andrés buscaba sacar todas las imágenes comunes y trabajar desde una visión personal y original del cuento, buscar en cada actor el Principito que cada uno tiene".

Mariana Muñoz sigue diciendo: "Puedo estar segura del ejercicio político que significa contar la historia de un hombrecito al que le gusta reír y hacer preguntas, saltando sobre planetas de mimbre y pirámides de fierro. Es otro tipo de denuncia, es apelar a la belleza que falta en las calles, es trabajar la esperanza, aunque cueste".¹²⁰

La última obra que interpretará Andrés, antes de morir, será *La huida*¹²¹, basada en un hecho ocurrido, estrenada en las Bodegas Teatrales (actualmente Matucana 100) en el año 2001. Un obra con una puesta en escena sencilla y realista, muy

¹¹⁶ LABRA, Pedro, *Nemesio Pelao, ¿Qué Es lo Que Te Ha Pasao?*, *El Mercurio*, 3 de Diciembre 1999, Santiago.

¹¹⁷ Ver el Apéndice parte F, p. 148.

¹¹⁸ SANTI, Marietta, "El teatro callejero está más cerca de la luz", *Las Ultimas Noticias*, 30 de junio 2000, Santiago.

¹¹⁹ MUÑOZ, Mariana (2002), "Andrés Pérez, el Principito, Nemesio y otros cuentos preciosos para mí", *Revista Apuntes*, 122 : 94- 97.

¹²⁰ Ibidem.

¹²¹ Ver el Apéndice parte F, p. 149.

cinematográfica, neorrealista, no solo por el uso de imágenes proyectadas¹²² sino también por la estética misma, los actores no llevan vestuarios coloridos ni maquillaje exuberante y la escenografía es realista. Son hombres, simplemente hombres.

Era el 1920 y tantos, y estaba gobernando el presidente Carlos Ibáñez, “veinte jóvenes fueron arrojados desde un barco al mar, con los pies aprisionados en bloques de cemento y amordazados, porque la sociedad chilena vivía un apogeo de “decencia” y una política de estado declaró delito la homosexualidad.

Durante dos horas somos testigos de combates arrasadores de amor físico, juegos de seducción y exquisitas ternuras de pareja; pero este erotismo, que sería triunfal, está condenado al dolor. Los perseguidores odian, con toda la fuerza que otorgan la mentira social, la sexualidad culpable y la codicia.

En *La huida*, los actores cumplen rigurosamente dos tareas: representar con belleza y formas puras, y tocar el fondo de sí mismos. Los apoya una dramaturgia compleja, que, en un plano, hace fluir el relato hacia el horror final; simultáneamente, aparece integrada a la estructura la evocación que hacen los actores de las incertidumbres vividas durante el proceso de creación del espectáculo. Son ráfagas de presencia del actor-persona, que convierten al público en participante de un evento real. *La huida* nos toca a todos, más allá de lo estrictamente estético. Por eso, al final, le cuesta al público aplaudir.

Terminada la función, nos retiene en el gran patio lo vivido, la atmósfera hechizante. Con recursos de arte y de humanidad, *La huida* desata la olvidada poesía de estar juntos. Por sobre el humo, la parrilla fragante, la conversación, la gratitud, se cierne un cóndor, con las alas hechas de plumas y alambre”.¹²³

En esta obra se habla de la represión bajo en gobierno de Carlos Ibáñez del Campo sin nombrarlo, pero para todos quedará claro que Ibáñez es el único responsable de matar cruelmente a los homosexuales.¹²⁴

¹²² Se utilizan por primera vez, en una obra de Andrés Pérez, imágenes filmadas del mar, de la madre y de los muchachos, protagonistas de la obra.

¹²³ Nota escrita por la profesora cubana de Historia del Teatro Latinoamericano Magaly Muguercia. La misma profesora me facilitó este breve escrito y una enriquecedora entrevista. Ver Apéndice parte B, Entrevistas, pp. 106-113.

¹²⁴ PULGAR, Leopoldo, sin título, *La Tercera*, 11 de diciembre 2000, Santiago.

2.4 El método de trabajo

Andrés Pérez recurrió a algunos mecanismos para que la emoción actoral más pura se manifieste con la mayor fuerza posible. Y sobre todo, para que en el escenario emergiera el pueblo verdadero, real, una masa de gente anónima que tiene en común costumbres, modos de vida, luchas, esperanzas, traumas y virtudes; y que se relaciona en medio de sistemas de poder y de dominación social que a menudo colisionan.

A través de sus historias los personajes critican los abusos y las injusticias, como sucede en su versión de *La Pérgola de las Flores* de la dramaturga Isidora Aguirre. La obra habla de un grupo de mujeres que luchan por la defensa de sus lugares de trabajo.

Podemos resumir que las directrices del teatro de Andrés Pérez se encuentran en la memoria personal e histórica de un país, de la nación entera, en todo lo que es marginal y profundamente chileno; en el dolor y en la esperanza y en el particular ánimo de las fiestas populares, a lo que se suma al desarrollo de algunos hitos de la dramaturgia universal. Todos los personajes están enfatizados estéticamente, podemos pensar en la figura del feo o fea, pensamos en las hermanas de la negra Ester, que son una versión grotesca de lo real.

Trabajó desde siempre utilizando varios lenguajes¹²⁵ y considerando todos los elementos del teatro de igual importancia, tanto el diseño, el color y la música, como el flujo de la narración y la actuación. Puso diferentes disciplinas a un mismo nivel, las mezcló e integró, como una obra de arte total a lo latinoamericano. Durante los ensayos, Pérez iba avanzando simultáneamente en todos esos rubros, como vemos por ejemplo en *La Negra Ester*.

Establece un teatro más democrático, opuesto al concepto de divismo tan oneroso y común anteriormente. Lo importante en el Gran Circo Teatro era y es toda la compañía, sin ninguna diferencia entre unos y otros, actores, director, técnicos, todo se situaba en pie de igualdad.

Una característica de su estilo de dirección era la de hacer ensayar todos los personajes a todos los actores, hasta que el personaje encontraba al actor y no al revés;

¹²⁵ Hablamos de varios lenguajes, porque siempre Andrés Pérez operó con disciplinas que iban más allá del teatro mismo, pensamos en la música, el circo, en la pantomima. Uno de los rasgos claves del llamado teatro postmoderno es, precisamente, la inclusión de códigos y prácticas escénicas que en el pasado no se consideraban como parte del teatro.

“lo evidente” se iba apoderando del cuerpo de cada actor, de forma natural los personajes elegían a su ejecutor. La evidencia ocurre porque en el método propuesto, nada estaba decidido de antemano, todo era búsqueda y riesgo, también juego. Este trabajo está lleno de generosidad y compañerismo, ya que todos los actores entregaban un gesto, una postura, una emoción en determinada situación, a los distintos personajes que llenaban la obra y que se iban configurando en una flexibilidad de proceso, donde nada es permanente y ningún personaje pertenece a nadie. Es imposible que con esta manera de mirar el teatro, existan peores o mejores, sólo hay actores que se entregan en escena, que descubren en el juego la transformación misteriosa y, aquellos que recelosos no se lanzan al abismo escénico que manda por sí sólo y decide sin ideas preconcebidas la esencia de una escena.¹²⁶

“Los personajes existen en una dimensión, pues tan sólo se conjuran a través del cuerpo del actor, entonces, no se trata de quién lo hace mejor sino quién recogerá mejor el espíritu del personaje. Lo más importante no era ver quién lo hacía mejor, sino quien tenía la mejor evidencia: yo quiero ver a Lear no al actor que lo hace”.¹²⁷

Llevó el teatro de vuelta a sus orígenes, una gran fiesta¹²⁸ catártica, un ritual pagano, donde se mezclaban personas de distintas clases sociales. Era un momento de unión, de comunión, incluso con largos intermedios donde se compartía música y comida.

Un elemento importante para el montaje eran los lugares de ensayos, porque definían el espacio escénico. Las características del lugar en sí, como las luces, las escaleras, hasta los ruidos y los olores de la sala entraban sucesivamente en el diseño total de la escena.

Y no podemos olvidarnos de las máscaras... La investigadora teatral mexicana, Ileana Diéguez, en 1989 en La Habana, fue la acompañadora de Andrés en un taller de máscaras que Pérez dictaba, en el marco del Primer Taller de la Escuela Internacional de Teatro para América Latina y el Caribe.¹²⁹ En relación a este tema, la investigadora expresa la importancia del trabajo de máscara en el proceso de un actor, que vio en el

¹²⁶ DIÉGUEZ, Ileana (2002), “Viaje a la máscara: notas de un taller”, *Revista Apuntes* 122 : 112-123.

¹²⁷ Ibidem.

¹²⁸ La fiesta como elemento central de la cultura latinoamericana se ve reflejada en el escenario de las obras de Andrés con bailes, canciones, comida y alcohol, es una manera de superar la tristeza y celebrar la vida.

¹²⁹ Los talleres de la EITALEC tienen un fin pedagógico, lo importante es el proceso de aprendizaje e intercambio. Se hace una muestra final de todos los talleres con su pedagogo donde se quiere subrayar el proceso teatral desarrollado. Los talleres del Primer Taller de EITALEC, fueron del 15 de octubre al 15 de noviembre del 1989 en Machurrucutu, (Cuba). AA.VV. (1996), *Pedagogía y experimentación en el teatro latinoamericano*, D.F. México, Escenología A.C, pp. 367- 368. Leer la entrevista a la profesora Magaly Muguercía, ver Apéndice pp. 104-111.

método de Andrés Pérez. Técnica que Andrés desarrollará con su compañía, a veces con el uso real de las máscaras, otras solo a través de un maquillaje muy marcado, pero siempre considerando en la creación, lo que íntimamente entrega la máscara, tanto a nivel técnico, artístico y espiritual. Esta metodología, produce cambios profundos, a través del maquillaje o del objeto máscara. El actor tiene que desnudarse y hacer entrar en sí el personaje que va llegando, tiene que borrarse, no reconocerse.¹³⁰

“La máscara, ya sea objeto o construida a través del maquillaje, sitúa al actor –y al espectador- en una dimensión que supera los límites del realismo al requerir de una voz y una gestualidad diferentes de la común, o sea, de un “comportamiento extra-cotidiano”.¹³¹

Podemos hablar de meta teatralidad, cuando los actores ya en escena frente al público empiezan a transformarse y a prepararse, por ejemplo en el caso de las obras de Andrés no simplemente utilizando máscaras, pero si maquillándose al estilo máscara, lo vemos en *La Negra Ester* y en el *Nemesio pela'o que es lo que te ha pasa'o*.

Diéguez, explica que el taller-laboratorio actoral, se concentró en la particular elaboración de personajes, a través de la sensibilidad y capacidad emotiva de cada actor.

“El actor debía vislumbrarse como un poeta, un revelador de mundos ocultos que parecían configurarse en nuevos y sorprendentes rostros, como si realmente fuera posible una utopía del hombre enmascarado”.¹³²

El 11 de noviembre en la Plaza de Machurrucutu, se mostraba el resultado de un proceso centrado en el trabajo de máscaras a partir del texto del escritor uruguayo, Eduardo Galeano, *Memoria del Fuego*. Se escogió un texto profundamente latinoamericano, presente en el inconsciente colectivo de los participantes en el taller.

En sus indicaciones a los actores Andrés insistía de la importancia del trabajo con máscara, radica en que le devuelve al actor lo teatral, el uso de caminos no cotidianos, ni naturalistas, en el fondo, lo obliga a desarrollar la imaginación para concebir un cuerpo, un todo, en un estado emotivo.¹³³ La máscara se configura como la expresión máxima de una emoción, un estado único del alma, que tiene su manifestación en las posiciones y usos externos del cuerpo y en gestos claves e identificables en el rostro.

¹³⁰ Ibidem p. 373.

¹³¹ Ibidem p. 371.

¹³² Ibidem.

¹³³ “La máscara, ya sea objeto o construida a través del maquillaje, sitúa al actor –y al espectador- en una dimensión que supera los límites del realismo al requerir de una voz y una gestualidad diferentes de la común, o sea, de un “comportamiento extra-cotidiano”, Ibidem p. 371.

Él mismo dice: “En nuestro sistema de actuación utilizamos las máscaras porque nos permite salir del realismo, alejarnos de lo psicológico, y de la gestualidad sin significado. La máscara obliga a que cada gesto tenga significado y que el actor emplee todo su cuerpo. Con ella no hay cabida para la mentira teatral”.¹³⁴

Otro punto de su metodología era que los actores no aprendieran el texto de memoria, trabajaban con el texto en la mano, para leerlo cada vez que fuera necesario.

Andrés decía que el texto no había que saberlo de memoria, había si que conocerlo de manera profunda, sentirlo, vivirlo y sobretodo soñarlo. En la perpetua búsqueda de la verdad el texto entraba en el cuerpo del personaje/actor por ósmosis y allí empezaba el juego del poder decir el texto de una manera o de otra.

Los coloridos montajes y el buen trabajo actoral hicieron de sus obras grandes éxitos a lo largo del mundo... esto nos puede parecer raro, ¿cómo es posible que obras tan chilenas logren conquistar al público de lejanos países? Esto sucede gracias a la profunda mirada que Andrés dirige a su país y a sus orígenes, haciendo universales sus obras.

Las giras internacionales¹³⁵ que tuvieron no mienten. La obra va más allá de la palabra, como cuenta la profesora Boyle de la universidad de Glasgow. “Lanzaron la publicidad en vivo para *La Negra Ester* en George Square, la Plaza de Armas de Glasgow, frente a la Municipalidad... Exageradamente maquillados, bailando al acompañamiento del jazz huachaca¹³⁶, junto a geranios en flor y bajo un sol poco visto en Escocia, los integrantes del Gran Circo Teatro invadieron esta plaza. En Glasgow *La Negra Ester* se presentó en el viejo museo de transporte, The Tramway, un espacio grande... Todos nos quedamos asombrados por la energía y por la fuerza comunicativa corporal de los actores... Estallaron las barreras lingüísticas, se esfumaban prejuicios artísticos, los que pensaban que iban a presenciar a una obra más bien de aficionados quedaron boquiabiertos ante el profesionalismo de la compañía, ante la exactitud de la representación, que sólo se podía describir como exuberante”.¹³⁷

¹³⁴ “Acto Único - Finis Terrae” de Eduardo Guerrero, canal ARTV (video), Santiago de Chile, 2000.

¹³⁵ Ver Apéndice parte A. Andrés Pérez Biografía, pp. 86-103.

¹³⁶ Definición de Don Roberto Parra: “Yo le llamo al jazz huachaca son las melodías que he escuchado siempre, que se tocaban en las quintas de recreo, en la radio, en cualquier parte. Yo las tocabas en la calle o en los bares, ahora pasaron a formar parte de la obra que dirige Andrés Pérez. Todas estas músicas evocan a la Negra Ester”, Artículo sin título y sin nombre del periodista, “Caravana de Santiaguinos seguirá a La Negra Ester a San Antonio”, *El Mercurio*, 7 de marzo 1989, Santiago.

¹³⁷ BOYLE, Catherine (1989), “La Negra Ester”, cuerpo y alma en Glasgow (Escocia)”, *Revista Apuntes*, 98 : 15-22.

Los actores con sus personajes, con su gestualidad, con el vestuario, el maquillaje-máscara (referencias: taller en La Habana y la experiencia francesa fundamentales) y paralelamente con la narración de la música, logran romper la barrera de la palabra, para llegar más allá. Lo que se ve en el escenario es Chile¹³⁸, pero la magia del teatro nos lleva a lo popular, en el sentido más amplio de la palabra, lo popular que está presente en todas las culturas. Por eso es una obra que llega, que conmueve y que hace reír, es un teatro que juega con las palabras pero que supera sus propios límites.

Y es aquí donde yo encuentro que se hace notable el trabajo de Andrés Pérez, la gran capacidad de narrar universalmente y la de trascender no solo culturas diferentes, sino también clases sociales diferentes, que por lo menos en su país, pocas otras veces han tenido la oportunidad de volver a encontrarse en una fiesta.

Por todo lo anterior, podemos afirmar sin exagerar que Andrés Pérez fue un hombre dedicado en cuerpo y alma al teatro.

La actriz Gala Fernández hace un pequeño listado de máximas que Andrés repetía frecuentemente a los actores:

Abrir los ojos; cerrar los ojos es una manera de esconderse
No manipular al compañero
Anotar; la memoria es frágil
No poetizar con el texto; tiene su poesía propia
No parasitar la emoción del compañero; la búsqueda es individual
Separar el gesto de la palabra
No forzar
Escuchar lo que dice el personaje; es la clave de su comportamiento
No juzgar al personaje
Mover el cuerpo y la voz antes de trabajar
No dirigir; actuar
No cansarse; no cansarse; no cansarse¹³⁹.

A estos consejos vamos a añadir otros que Ileana Diéguez anotó durante el taller de Andrés Pérez en La Habana y que fueron publicados en la *Revista Apuntes* núm.122 y

¹³⁸ Con la globalización del siglo XXI todo lo nacional, lo folklórico tiene otra dimensión; por un lado se busca anular las diferencias, hacer del mundo un objeto de consumo, por el otro lado se trata de acentuar las diferencias, desarrollando el mercado de lo nacional y hacer de la cultura popular un bien vendible por su ser diferente y entonces exótico. Por eso también el gran éxito de *La Negra Ester* en todo el mundo, no solo por su universalidad de lenguajes sino ante todo por ser profundamente chilena.

¹³⁹ FERNANDEZ, Gala (2002), "Ceder", *Revista Apuntes* 122 : 108.

en el libro *Pedagogía y experimentación en el teatro latinoamericano*. Los encontramos listados en el Apéndice.¹⁴⁰ Me parece muy interesante leer y reflexionar sobre estas tareas, reglas, pensamientos absolutamente válidos como una metodología para el actor.

En las entrevistas realizadas, que se encuentran en el Apéndice, se remarca en casi todas lo interesante que es el método de Andrés Pérez, una mezcla de culturas y cruces, de ríos profundos que dirigen el quehacer del actor.

Es fascinante su idea de los personajes como reales, como almas que se encarnan en el actor, que escogen cuerpo y voz, "el actor es un médium. Cuando empieza a hablar, ya no es él, sino el personaje" dice.¹⁴¹

La viuda de Andrés, la sra. Rosa Ramírez cuenta: "Cuando improvisábamos algunos personajes, Andrés nos recordaba siempre que los personajes son seres que están presentes, que están en el aire, que hay que tratarlos con cariño. No debemos opinar sobre ellos, sino que debemos darles la posibilidad de que se encarnen en uno de nosotros y que sean ellos quienes hablen por sí mismo...".¹⁴²

Aún más leyendo este memorándum entendemos la profunda vocación para el teatro que Andrés Pérez tuvo en su vida, un teatro popular y democrático, un teatro para todos, en un país y en un continente donde las líneas divisorias entre clases sociales son todavía muy marcadas y donde las injusticias proliferan. Por eso se trabaja con el teatro, arte viva e intangible que constantemente hace metáforas de vidas maravillosamente sencillas.

¹⁴⁰ Ver Apéndice parte C, pp. 121-125.

¹⁴¹ DIÉGUEZ, Ileana (2002), "Viaje a la máscara: notas de un taller", *Revista Apuntes*, 122 : 112-123 .

¹⁴² RAMIREZ, Rosa (2002), "Bendito día", *Revista Apuntes*, 122 : 13-14.

2.5 La popularidad de La Negra Ester y sus veinte un años

La Negra Ester, representa toda una revolución en los modos de hacer teatro en Chile, así como en los conceptos de identidad nacional ligados a la expresión estética, convirtiéndose de paso en la obra más vista en la historia del teatro chileno. María de la Luz Hurtado afirma “sigue siendo un fenómeno cultural que rompe las barreras del público seguidor del teatro para proyectarse a la sociedad entera”¹⁴³, Sergio Pereira Poza escribe: “Debido a ello, se comenzó a hablar en el país del período post Negra Ester para referirse a todas aquellas realizaciones escénicas que, desde sus particulares metas artísticas, intentaban variar las formas canónicas de representación y comprensión de la realidad...”.¹⁴⁴ Esta obra marca un antes y un después en el teatro nacional, en la crítica internacional se habló de la obra del post-pinochetismo en el teatro. Estrenada en diciembre de 1988 en la plaza O’Higgins de Puente Alto¹⁴⁵, la función será en una carpa de circo sin techo, para conseguir el mismo cielo del puerto, así hay un acercamiento entre el teatro callejero y el teatro de sala.

La obra se basa en las décimas octosílabas de Roberto Parra Sandoval (1921-1995)¹⁴⁶, poeta, cantor y compositor popular, nacido en una familia, la de los Parra¹⁴⁷, que son la más alta expresión artística popular chilena y latinoamericana del siglo XX.

¹⁴³ ADLER, Heidrun y WOODYARD George (2000), *Teatro en Chile*, Sociedad de Teatro y Medios de Latinoamérica, Madrid, pp. 33-34.

¹⁴⁴ Ibidem.

¹⁴⁵ “Empezó a darse en Puente Alto y seguirá recorriendo la periferia, para llegar a los que no suelen ir al teatro, pero merecen lo mejor, de acuerdo con el principio de descentralización por el que se rige Andrés Pérez. Y como merecen lo mejor, deben saber que *La Negra Ester* para ellos, nació de ellos y deben darle el cariño que se merece”, VIDAL, Virginia (1998), citación sin título y sin fecha, *Análisis*.

¹⁴⁶ En 1980 el tío Roberto como se le conoce públicamente, publica de manera artesanal, casi clandestinamente sus décimas de *La Negra Ester*. El texto estaba impreso como un folletín con treinta y dos páginas.

¹⁴⁷ La familia más representativa de la cultura chilena y latinoamericana es la de los Parras con 3 generaciones, cuyo árbol genealógico es: Primera generación, los hermanos Parra de la primera generación fueron hijos de Nicanor Parra Alarcón y Clarisa del Carmen Sandoval Navarrete. Nacidos en distintas localidades de Chile, la mayoría mostró inclinaciones artísticas desde su juventud. Entre estos hermanos se cuentan:

-Nicanor Parra (San Fabián de Alico, 1914): poeta, escritor y físico

-Hilda Parra (1914-1975): música y folclorista, formó el dúo Las Hermanas Parra junto a Violeta

-Violeta Parra (San Carlos, 1917 - † Santiago, 1967): folclorista, música, cantautora, poetisa y artista plástica

-Eduardo Parra, (Chillán, 1918- † Santiago, 2009): músico, cantautor y escritor

-Roberto Parra (Santiago, 1921 - † Santiago, 1995): dramaturgo, escritor, músico, folclorista y cantautor

-Caucoplicán Parra, falleció niño

-Elba Parra

-Lautaro Parra, (Chillán, 1928): músico y escritor, formó Los Viejos Parra junto a Lalo; además tocó en La Peña de los Parra, junto a Violeta, Isabel y Ángel.

-Óscar Parra, (Chillán, 1930): Actor circense

Además, cabe señalar a dos primos hermanos de los anteriores, Adrián Parra Cares y Blas Hernán Parra Cares (1911-1978), que fueron escritores.

El hilo argumental son los tres abandonos que Roberto hace de la mujer que ama, Ester, prostituta del burdel de San Antonio "Las Luces del Puerto" durante el final de los años '30.

"Un día por la mañana
anteh que rayara el sol
máh linda que un arrebol
fresquita como manzana
muy alegre muy ufana
venía la Negra Ester.
Negra Ester cosquillosa
no aguanta la barreta
güen chanco bonitah tetah".¹⁴⁸

La primera vez que la abandona es "porque en Reñaca se dan mejor las papas tenga usted harta paciencia" le dice a la Negra Ester. Luego moribundo, es encontrado por dos amigos, que le avisan a la Negra Ester donde está: ella lo perdona, reconoce que lo ama y que lo ha echado de menos, él por su parte reconoce lo mismo. Todos los antiguos amigos, celebran su vuelta, quieren mucho a la Estercita y quieren que ella esté feliz.

Hacen una comilona (una gran comida) con harto (mucho) para tomar pero Roberto se va al sur a ver a su familia. Lo bañan y le dan ropa; Nicanor, Violeta, Ángel y su mamá le dicen que vuelva donde ella, que se nota que él la ama. "Anda hermano correveola regresa donde la Negra Ester", le dice la Violeta.

Segunda generación

- Ángel Parra seudónimo de Ángel Cereceda (Valparaíso, 1943): hijo de Violeta, músico, guitarrista, cantautor y escritor
- Isabel Parra seudónimo de Isabel Cereceda (Santiago, 1939): hija de Violeta, música, guitarrista, compositora y escritora
- Nano Parra, seudónimo de Fernando Báez: hijo de Hilda Parra; músico, guitarrista y cantautor
- Violeta Parra, hija de Lautaro Parra, música y guitarrista
- Clarita Parra (1948): hija de Lalo: música y compositora
- Colombina Parra: hija de Nicanor Parra, Cantante y músico, miembro de Los Ex, Los Barracos y Besos con Lengua (junto a Juanita Parra).
- Barroco Parra: seudónimo de Juan de Dios Parra, hijo de Nicanor Parra, músico

Tercera generación

- Javiera Parra seudónimo de Javiera Cereceda (* Santiago, 1968): Músico, compositora y cantautora, miembro de Javiera y Los Imposibles, hija de Ángel
- Ángel Parra (hijo), seudónimo de Ángel Cereceda (* Santiago, 1966): Músico y compositor, miembro de Los Tres y Ángel Parra Trío, hijo de Ángel
- Tita Parra (1956): Música y cantante, hija de Isabel

Cuarta generación

- Antar Parra, hijo de Tita Parra, músico http://es.wikipedia.org/wiki/Familia_Parra, (20.12.08) [fecha de consulta].

¹⁴⁸ PARRA, Roberto (1996), *Poesía popular, Cuecas choras y La Negra Ester*, Santiago, Fondo de Cultura Económica Chile S.A, p. 129.

Cuando vuelve, ella está con otro y nace la pelea donde Esperanza (otra prostituta del burdel) que interviene, muere acuchillada por el Lacho. Esta tercera vez Ester reconoce que ya no será lo mismo, que ella tiene que velar por su futuro, que ya no es tan joven y que un viudo la pretende en serio y para bien. Roberto decide arreglar el matrimonio entre ellos e irse. A los años vuelve y el marido de la negra le dice que ya se ha muerto hace tiempo. Roberto triste con el “corazón partió” y sin casi poder hablar dice que ella fue su gran amor.

No hay que olvidarse del país donde estamos, Chile recién saliendo de la dictadura, un país polarizado e ideologizado; si la derecha estaba recuperando los íconos de la zona central con los huasos (campesinos), los caballos, la greda, el sauce y el guindo, la izquierda hizo suya la iconografía del norte, del altiplano. Si la derecha cantaba con la guitarra, la música de izquierda tenía el charango¹⁴⁹ y el bombo¹⁵⁰ y es en este contexto que estrena *La Negra Ester*.¹⁵¹ Es interesante analizar también como el gran éxito de esta obra declara la necesidad de los espectadores de reconocerse en una historia nacional no conflictiva, lejos de la dictadura militar que tiene de rodillas un país entero.

En *El Mercurio* sale en 1995, para un remontaje de la obra una crítica diciendo: “El maquillaje expresionista de los actores y la atmósfera simple del teatro pobre completaban el cuadro de la reconstrucción de un país que había recuperado pacíficamente el don de vivir en libertad”.¹⁵²

El director trabaja junto con el poeta y cantor, arreglando el texto, adaptándolo. Andrés cuenta: “Trabajamos juntos dos meses, y yo me fui a Francia. Lo reescribí, volví, lo trabajé con él, y una vez que estuvo listo lo trabajamos con los actores, excepto dos escenas que quedaron para el final... Todo lo que está en las décimas está en la obra de teatro, pero no todo lo que está en la obra de teatro está en las décimas. Y en ese sentido

¹⁴⁹ El charango es un instrumento musical vigente en las regiones altiplánicas de la Cordillera de Los Andes en América del Sur con origen en Bolivia. Posee cinco pares de cuerdas aunque hay variaciones con menos o más cuerdas pero (casi) siempre en cinco órdenes o juegos. El charango tiene una trayectoria centenaria en Bolivia, y también tiene importante presencia en la música del Perú, Argentina, Chile, Ecuador y Colombia, www.charango.cl, (20.12.08) [fecha de consulta].

¹⁵⁰ El bombo es un instrumento musical de percusión membranófono, consistente en un cilindro, generalmente de madera, en cuyos extremos se ajusta una membrana estirada, usualmente de cuero, que es golpeada con varillas o palitos para producir sonidos. El bombo es muy utilizado en la batería de percusión que suele acompañar el rock & pop moderno, así como en las bandas musicales. También resulta común en la música folclórica latinoamericana, especialmente la de la región andina, aunque su tamaño y nombre varía de zona en zona, www.corohispanoamericano.it/SMMembranofoni.htm, (20.12.08) [fecha de consulta].

¹⁵¹ GRIFFERO, Ramón (2002) “La ausencia de un creador-La llegada”, *Revista Apuntes* 122 : 126.

¹⁵² CELEDÓN, Pedro, “Los signos de La Negra Ester”, sin nombre del periódico, 10 de enero 1995, Santiago.

hay seres que son míos, completos, que yo escribí porque me parecía que era bueno que estuvieran. Otras cosas las escribimos juntos”.¹⁵³

Una vez que el texto quedó adaptado el Gran Circo Teatro empezó a trabajarlo para llevarlo en escena, ensayaron solo un mes y diez días, tiempo record para montar una obra de tres horas de duración, que tuvo tanto éxito.

Andrés, una vez más con *La Negra Ester* vuelve a lo pobre, lo marginal, los personajes en su mayoría están vinculados directamente a la prostitución: Doña Berta (la dueña del prostíbulo), Zulema, María, Esperanza, la Carmela, la Negra, el Lacho, Roberto, Juan Asafate etc... La obra está situada en un burdel del puerto de San Antonio, costa central de Chile, con el nombre “Las Luces del Puerto” durante los años ‘30-’40.

Uno de los críticos chileno más importantes de teatro actual, Pedro Labra dijo: “La Negra Ester plantó en el escenario a los personajes del pueblo, de los bajos fondos de un Chile gozoso y en estado de gracias, anterior a las convulsiones del gobierno militar. Su propuesta tan naïf llegó en el momento preciso en que todos queríamos reencontrarnos con la esencia de la identidad nacional. En la platea se codearon sin complejos, después de mucho tiempo, todas las clases sociales, todos los sectores para seguir la historia del amor maldito entre el cantor borracho y la ramera, para compartir y disfrutar esta fiesta un poco libertina, pero rebotante de chilenidad”.¹⁵⁴

El anclaje temporal es el relato de María del terremoto recién ocurrido en Chillán en enero 1939, la Segunda Guerra Mundial y el gobierno de Pedro Aguirre Cerda.¹⁵⁵ En esta obra la empatía o identificación del público depende de los variados referentes que hacen alusión a Chile.

Gracias a obras como ésta el mundo popular se integra en el espacio de las artes escénicas, no solo para satisfacer la necesidad de identidad, sino como un núcleo válido para alimentar estéticamente y temáticamente la creación.¹⁵⁶

Por esa razón, los diálogos tienen un lenguaje cotidiano lleno de “chilenismos”, la profunda libertad de creación y de movimiento para los actores, vivaces y llamativos

¹⁵³ HANSON BUSTOS, Jaime (2002), op. cit. p. 121.

¹⁵⁴ LABRA, Pedro, sin título, *La Segunda*, 6 marzo 1995, Santiago.

¹⁵⁵ Presidente de Chile entre 1938 y 1941, año en que falleció. Militante del partido radical, bajo su gobierno dio gran impulso a la educación, bajo el lema “gobernar es educar”, www.nuestro.cl/notas/perfiles/pedro_aguirre_cerda1.htm, (21.12.08), [fecha de consulta] .

¹⁵⁶ “La mayoría de los integrantes del grupo somos de provincia, de hogares humildes. Seres que, por distintas razones nos fuimos o nos fueron marginando de la sociedad tradicional y sabíamos que jamás gozaríamos de ningún privilegio. Pero eso, en vez de apocarnos, nos hizo sacar pecho, sacar la voz y sentirnos orgullosos de ser como éramos”, RAMIREZ, Rosa (2002), op. cit. pp. 13-14.

colores para caras y vestuario, un cierto toque realista con puntas fantásticas para la ambientación del escenario, originales músicas compuestas para cada pieza y la recuperación de lo popular (ya sea por el ambiente en que se desenvuelve la narración, como por los temas tratados) se convierten en las claves de un nuevo teatro, que desde entonces se vuelve más próximo al público, no sólo por los elementos familiares que se encuentran en la historia, sino porque el humor y la ritualidad hacen de cada presentación una gran fiesta.

Se considera como el espectáculo más creativo e innovador de los últimos años. El director ha reunido un excelente grupo de actores, tres músicos, creó coreografías, vestuarios coloreados, pintó rostros como máscaras y propuso trabajar desde el primer día con el figurinista, con espejos, maquillaje y máscaras todos estos elementos a disposición absoluta del actor.

El trabajo de los actores es cercano a la declamación y a lo circense que había estado presente en algunos montajes del teatro universitario, pero que Andrés también había trabajado en Francia; la música es un importante elemento de la obra, narra al mismo tiempo que las palabras la historia del burdel y la escenografía es un juego entre realismo y fantasía, es una síntesis utilizando elementos reales y reciclados.

El actor Ignacio Miranda habla de un día de ensayo con Andrés: "En este método de trabajo, no existe un reparto establecido por el director de antemano, todos pueden probar los personajes... Andrés dirigía siempre el trabajo para que el actor estuviera física, emocional y mentalmente preparado para ese encuentro, llenándolo con imágenes, sonidos y texturas nuevas. Para esto, se trabajaba ocho horas diarias, como cualquier trabajador del mundo en condiciones normales. La primera hora de trabajo estaba destinada a ejercicio físico. En *La Negra Ester*, el trabajo físico consistía en el aprendizaje del Kathakali, orientado por Andrés y Beat Blasius. También, cuando el trabajo lo fue exigiendo, aprendimos a bailar cuecas, algo de danza, etc."¹⁵⁷

Terminado el *training* físico y vocal había un descanso para tomar té y comer algo, para sucesivamente seguir con el proceso de transformación con vestuario y maquillaje. En el trabajo de Andrés Pérez con el uso de las máscaras¹⁵⁸ se obligan los actores a

¹⁵⁷ MIRANDA, Ignacio (2002), "Homenajes a los olvidados", *Revista Apuntes*, 122 : 58-74.

¹⁵⁸ Andrés decía: "La máscara no es algo que se pone, es algo que se habita. Nos dejamos coger por ella. Hay que abrirse a descubrir cuál de ellas nos coge", PINTO, Malucha (2002), "Carta a Andrés", *Revista Apuntes*, 122 : 89.

trabajar con las emociones. La máscara como la expresión máxima de una emoción, como la interpretación de un otro, como una encarnación.

La construcción de los personajes es colectiva, todos los actores ensayan todos los personajes y se van guardando los buenos momentos encontrados por otro actor. El personaje nace de una suma de buenas acciones y emociones halladas por cada uno de los componentes de la compañía, el todo guiado por el director.

Siempre del método de trabajo de Andrés habla el dramaturgo chileno Marco Antonio de la Parra en *Los secretos de La Negra Ester*: "Escogía una escena y pedía a los actores que ellos escogieran sus personajes. Veía varios Roberto, varias Ester, por vez. Las primeras horas del ensayo se entregaban a la tarea de disfrazarse y maquillarse. Hacerlo hasta que el espejo devolviera una imagen ajena, desapareciera el actor y sólo quedara el personaje... Improvisaban con el texto en mano. A fin de potenciar la relación palabra-gesto, separan ambos componentes. Se habla, luego se actúa. Jamás las dos cosas juntas".¹⁵⁹

El diseño del espacio, nace de un verdadero recorrido mágico entre las calles, las noches y las texturas de San Antonio. Llegaron casi solas las puertas, poco a poco, junto a baldosas, ventanas, cerámicas, presenta el caos arquitectónico porteño de la costa central de Chile; la variedad de materiales y niveles permiten múltiples posibilidades en la planta de movimiento de los actores.

Cada personaje tiene una personalidad bien definida, como nos muestra el vestuario de cada uno y su colorido maquillaje lo caracteriza casi como si fuera una verdadera máscara y nos recuerda las fiestas populares y el barroco latinoamericano.

No podemos olvidarnos de la música, un elemento más de narración del amor de Roberto, hay tres músicos en escena (grupo Los Tres¹⁶⁰): Cuti Aste al saxo, acordeón, segunda guitarra, percusión y voz, Álvaro Henríquez, primera guitarra, percusión y voz y Jorge Lobos, en trompeta, percusión y voz. Se trata de una orquesta influenciada por el circo, el cabaret y los prostíbulos de mala muerte. Toca música popular y adoptan una actitud actoral al margen del escenario. Mezclan varios géneros musicales de la cueca

¹⁵⁹ PARRA, Marco Antonio de la (1989), "Los secretos de La Negra Ester", *Revista Apuntes*, 98 : 23-26.

¹⁶⁰ Junto con el triunfo de la obra el grupo comienza a ganarse el gusto del público convirtiéndose en uno de los grupos más populares de música chilena, PADILLA, Pablo y MUÑOZ, Daniel (2008), *Cueca Brava- La fiesta sin fin del roto chileno*, Santiago, RIL Editores, pp. 124-125 .

chora o brava¹⁶¹, al vals del puerto¹⁶², del tango al fox-trot huachaca.¹⁶³ Las únicas dos composiciones del tío Roberto son un fox-trot y una cueca, la *Cueca de Roberto*, todas las demás son autoría de Cuti Aste y Álvaro Henríquez, inspiradas en el ambiente de puerto y fiesta del tío Roberto.

Podemos empezar por *La vie en rose* y seguir con la *Japonesita*, el tango *Para que no me olvides*¹⁶⁴, el bolero *Escoria Humana*, el vals *Qué lejos estoy del suelo*, la polka *Un zapatero celoso* y la cueca *El Fundo de Oro*¹⁶⁵, algunas de las composiciones de la obra.

La música se inspira en las orquestas de circo chileno del principio del siglo XX, donde se daba sonido a los tremitos del equilibrista con tambor y trompeta o donde se hacían fanfarrias de clowns. En estos mismos circos actuaba Roberto Parra¹⁶⁶ con sus hermanos, el primero fue el Circo Tolín, sucesivamente siguió con la música, afirmándose con las cuecas y los tangos en los tan amados prostíbulos chilenos, que abundaban en la década del 1910. La música de la obra contribuye a la importante vuelta de géneros olvidados como la cueca y el fox-trot y lanza nuevamente a la escena el teatro musical chileno.

Público masivo, popular, de todas las clases sociales, de edades distintas, y en todo Chile, las temáticas sobre el amor, la simpleza de sus códigos expresivos, el ambiente festivo y abierto de la vuelta a la vida en democracia, hacen de *La Negra Ester* todo un éxito, gracias también a la crítica periodística que fue buena, positiva, elogiosa y extensa.

La energía de la cual habla Peter Brook entre público y actores es perfectamente real en esta experiencia teatral, donde los actores logran actuar sin ninguna pared que los separe de la gente y la fiesta del escenario se difunde entre todos.

En la *Revista Apuntes* dedicada a la figura de Andrés Pérez, Ignacio Miranda Hiriart, actor y diseñador teatral habla de diferentes aspectos de *La Negra Ester*. Cuenta que después del estreno de la obra en la Plaza O'Higgins de Puente Alto, siguieron con

¹⁶¹ La cueca chora es una cueca que muestra el sufrimiento de una clase social, no es solo danza o canto es también sexualidad y sensualidad, de hecho es la cueca más popular que tiene rasgos urbanos y se baila generalmente en los prostíbulos, PADILLA, Pablo y MUÑOZ, Daniel (2008), op. cit., p. 93.

¹⁶² Los vals que se tocaban en Valparaíso o San Antonio.

¹⁶³ Durante la mitad de los años '20 en Chile se podía escuchar jazz en Santiago y Valparaíso, que mezclaban el viejo estilo dixie de la primera década del siglo con el nuevo estilo Chicago de los '20 y así se pasó a bailar del charleston al fox-trot.

¹⁶⁴ Un tango habitual del prostíbulo "Luces del Puerto", el de la Ester.

¹⁶⁵ Ver el CD con la música de la obra, "Gran Circo Teatro presenta *La Negra Ester*", Santiago, Sony Music, 2001.

¹⁶⁶ Se empezaron a conocer sus cuecas choras durante los años '50 y sucesivamente en 1965 con la salida al comercio de sus discos long play. Todas sus cuecas con de temáticas urbanas, ambientadas entre Santiago y Valparaíso, hablan de la gente marginal y utilizan un lenguaje popular.

funciones en el Cerro Santa Lucía, donde realmente se dio a conocer la obra masivamente.

La compañía llegaba al cerro después del almuerzo para limpiar los camarines, el escenario, todos los espacios de la carpa. Seguían dos horas de training físico y vocal para llegar a la sagrada hora del té. Sucesivamente los actores se vestían y se maquillaban y ya era la hora de la voz “entra público”. Antes de comenzar cada función toda la compañía se reunía en círculo teniéndose por mano y habitualmente Andrés decía: “Hay que mirar y escuchar, como la primera vez, para que sea verdad”.¹⁶⁷

Con el total éxito del montaje se empieza a producir la primera gira nacional, al sur de Chile, que empieza en San Antonio, lugar símbolo de *La Negra Ester*. El ex-dueño de “Las Luces del Puerto”, que asistió a la representación, regaló a la compañía la puerta original del prostíbulo con la dirección pegada y se convirtió así en un amuleto escenográfico. Y con el éxito de la obra, transforman el burdel de San Antonio, en la casa de cultura municipal.

La gira siguió por Temuco, Valdivia, Puerto Montt, Punta Arenas y terminó en Concepción. El paso a seguir fue organizar una gira internacional de tres meses, pasando por Canadá, Inglaterra, Francia, Irlanda, Italia, Suiza, Estados Unidos, México. La gira fue un éxito total. Son significativos algunos de los titulares de los periódicos: “*La Negra Ester* va a Broadway”, “*La Negra Ester* se va a Europa”, “De un burdel de San Antonio a los grandes escenarios del mundo”...

Gracias a la fama que ha construido durante estos años *La Negra Ester* sigue festejando sus 21 años de vida más en forma que nunca. El equipo se ha modificado, pero las nuevas generaciones de actores que hay actualmente siguen siendo las elegidas por el maestro y la Negra Ester sigue siendo interpretada por Rosa Ramírez.

He tenido la oportunidad de asistir al remontaje de *La Negra Ester*, la primera vez en el Teatro Municipal de Santiago en el año 2003 y la segunda en la calle República, al frente de la nueva casa del Gran Circo Teatro al principio de este año 2009¹⁶⁸, me he quedado sorprendida del gran éxito que todavía tiene esta obra y del gran cariño del público.

La primera vez que la vi en el Teatro Municipal, hacía solo tres días que había llegado a Chile, hablaba el castellano de España y me resultó muy difícil entender el texto

¹⁶⁷ Ibidem.

¹⁶⁸ Ver en Apéndice la parte F, Fotos, p. 153.

de la obra, que además era en verso. Los chilenos hablan un español particular, bastante lejano a lo que yo había aprendido. Influenciado por los idiomas de los inmigrantes han ido mezclando palabras italianas e inglesas y además la idiosincrasia del país, está reflejada en los “modernismos” que constantemente las nuevas generaciones van aportando al idioma. En fin la primera experiencia fue puramente, o casi, visual. La obra por su propia naturaleza es universal, la palabra es un componente más de la belleza total; quedé impactada, desde este momento empecé a interesarme en la figura de Andrés Pérez y en sus obras, había muerto solo un año antes y estaba más que nunca en la memoria de la gente.

Sentí que esta obra de un país geográficamente tan lejano a mi continente de origen trataba de un universo popular, común a todas las culturas, utilizando elementos ancestrales junto con elementos de teatro europeo.

Además la música me resultó muy agradable, así como la escenografía muy sencilla, pero precisa y funcional, regalando a la escena aquel olor exótico que mis ojos buscaban en mi nueva vida en Chile. Los personajes son familiares, es la reconstrucción de un teatro de la *Commedia dell'Arte* a la chilena, las caracterizaciones gracias al vestuario y al maquillaje eran suficientes para entrar en la historia.

El mismo director en una entrevista a la *Revista Vea* habla así del problema del idioma en el extranjero: “Yo diría que entienden *La Negra Ester*... porque les fascina nuestra música, la que ocupamos en la obra y porque además hay un sistema de trabajo basado esencialmente en la emoción que es lo que nos comunica con la gente de otro idioma”.¹⁶⁹

Esta última vez que vi la función del Gran Circo Teatro, confieso que gocé aun más que la primera; después de casi tres años que vivo acá en Chile, mi español se ha acercado al chileno y mi cabeza ve aun más en profundidad lo popular latinoamericano.

Me ha conmovido el hecho de seguir viendo en el público amor y respeto para esta compañía, para esta obra en particular. El público que asiste es de todas las edades y clases sociales, el atmosfera es de fiesta, un día especial. Sigue siendo un acto de memoria asistir a una función de *La Negra Ester*.

¹⁶⁹ Artículo sin nombre del periodista, (1990), “La Negra Ester se fue a Europa”, *Revista Vea*, 290 : 36-37.

2.6 El fin

La muerte de Andrés Pérez confirmó una vez más su ideal de la vida como el teatro, una vida para el teatro. Su funeral fue un verdadero carnaval que llenó el teatro Providencia y desbordó por la calles de Santiago, “las grandes Alamedas” se abrieron a su paso y Andrés fue un actor más de este maravilloso espectáculo humano, lleno de amor y de cariño a su persona.

Al carnaval¹⁷⁰, último adiós para Andrés, participaron todos, no solo gente de teatro, fueron personas simples, anónimas, las mismas personas que Andrés visitó con su carpa de circo en las periferias y en las poblaciones, en el campo y en los pueblos de provincia.

Y todos sonreían. La cultura latinoamericana estaba presente en esta fiesta, muerte y alegría se mezclaron bajo el más profundo agradecimiento de lo que Andrés entregó a su gente en vida.

El proceso de enfermedad de Andrés fue acompañado por la frustración y tristeza de haber perdido nuevamente un espacio para trabajar y crear libremente, eso aumentó su enfermedad, dejándolo sin ganas de vivir, como dice Rosa Ramírez Andrés “a esta altura tenía el alma enferma”¹⁷¹.

Andrés Pérez muere de sida el 3 de enero 2002, después de meses de dura lucha con las instituciones del tercer gobierno de la Concertación, con el presidente Ricardo Lagos (2000-2004). Junto con su compañía habían descubierto y rehabilitado unas bodegas abandonadas en el centro de la ciudad de Santiago, las Bodegas Teatrales se llamaban, ahora tienen el nombre de Matucana 100¹⁷². Trabajaron meses limpiando y rellenando de magia este recinto, haciéndolo funcionar como sala de teatro, para el estreno de *La huida*.

Lamentablemente no se le reconoció ningún logro y la administración negó la posibilidad al Gran Circo Teatro de quedarse con la gestión de este espacio. Estos hechos deterioraron mucho la condición de salud del director, que se dejó morir de pena y la enfermedad se precipitó muy rápidamente.

¹⁷⁰ VASQUEZ, Sebastián, “Festivo funeral tuvo Andrés Pérez”, *La Tercera*, 5 de enero 2002, Santiago.

¹⁷¹ Documental “Sombra de un director” de Antonia Lobos, Santiago de Chile, 2007.

¹⁷² Actualmente es uno de los centros artístico más interesantes de Santiago, ver: www.m100.cl.

El Gran Circo Teatro en la actualidad

3.1 Las casas del Gran Circo Teatro y el nuevo sueño, la casa de República

Después del duro trabajo de recuperación de los galpones de Matucana 100, que la compañía había realizado durante el proceso de creación de *La Huida* en el 2001, haciendo re-nacer del abandono y de la destrucción un espacio artístico valioso, el Gobierno de la Concertación decide quitarle a Andrés Pérez y compañía la gestión de este lugar.

Los galpones pertenecientes al Ministerio de Bienes Nacionales fue facilitado en un principio a la compañía por un tiempo de 2 meses pero lograron tenerlo hasta finales de abril del mismo año. La compañía hizo un pedido, lo de quedarse con el lugar por un período de 10 años, para convertirlo en un gran Centro de Investigación, Creación y Difusión Teatral.

Finalmente, el proyecto fue rechazado y se convirtió en una Corporación Cultural administrada por un representante del Gobierno. Durante los años en que la compañía trabajó en este espacio fueron realizadas varias actividades, atrayendo gran cantidad de público de todas las edades y clase social. Hablando con el Sr. Leonel Cornejo, productor del Gran Circo Teatro de esta época, me cuenta, durante una tarde sentados en “La Chimenea”, donde se ocupa de los eventos culturales del bar, que en los años de las Bodegas Teatrales frecuentaron las actividades de la compañía alrededor de 35.000 personas y los artistas participantes eran como 205.¹⁷³

Se presentaron varias obras de la compañía como: *La Huida* como dije anteriormente, *Nemesio Pelao*, *¿Qué es lo que te ha pasao?*, *Visitando el Principito*, *Madame de Sade*, *La Orestiada*, pero el espacio estaba abierto a presentaciones de todo tipo: hubieron conciertos, exposiciones fotográficas, de esculturas, de serigrafías, ciclos de cine y posibilidad a que otras compañías también mostraran sus trabajos.

A los pocos meses del rechazo del proyecto, el director del Gran Circo Teatro, se murió, estaba enfermo hace tiempo, pero se murió sobretodo triste, por el hecho de haber sufrido nuevamente un abuso de poder por parte de las autoridades.

¹⁷³ Ver Apéndice A. Andrés Pérez Biografía, pp.86-103.

A pesar de todos los esfuerzos, desposeyeron al Gran Circo Teatro de este lugar, y tuvo que instalarse en otra parte. Las autoridades dejaron a la compañía la posibilidad de armar su carpa de circo en el peladero del Instituto de Normalización Previsional (INP), en el centro de la ciudad, cerca de Plaza Italia, centro neurálgico de la vida ciudadana.

Como ya lo habían hecho anteriormente, tuvieron que transformar un lugar sin nombre ni colores en un espacio para el arte y la creación, llenándolo de vida y de ideas, de creatividad y de esperanza. El Gran Circo Teatro empezaba así un camino nuevo sin su director. Levantaron la carpa de circo y la ex-esposa Rosa Ramírez asumió junto a su hijo Andrés la jefatura de la compañía.

Fueron años difíciles, pero siguieron trabajando en nuevos montajes y también en la conservación de la memoria de su director. Empezaron las luchas para que se reconociera el día del cumpleaños de Andrés Pérez, 11 de mayo, como el Día Nacional del Teatro, fiesta de todos los teatristas del país.

Durante diciembre de 2008 la compañía recibe nuevamente un aviso, donde se anuncia que el día 28 tendrán que dejar el espacio de la calle Vicuña Mackenna 37. Empieza por tercera vez la búsqueda de otra casa, otro espacio. Finalmente el día 18 de marzo se hará oficial la entrega de las llaves de la casa de la calle República 301, con la Ministra de Bienes Nacionales Romy Schmidt y el Intendente Metropolitano Álvaro Erazo, entregando a Rosa Ramírez un inmueble fiscal de tres plantas, del arquitecto Eduardo Costabal edificada en 1930 y declarado ulteriormente Monumento Nacional.

La propiedad es una concesión de uso gratuito por 18 meses, ampliable a 5 años¹⁷⁴, que se ha convertido en el nuevo escenario de presentaciones artísticas y culturales del Gran Circo Teatro, pero también de compañías jóvenes y emergentes.

El terreno de la casa mide 1.820 metros cuadrados y tiene una superficie edificada de 1.900 metros, pero no todo es una maravilla. Las condiciones de la casa son deplorables, necesita una restructuración antes de poder empezar a elaborar proyectos artísticos, sobretodo por razones de seguridad, pero también para la buena conservación del material de la compañía, como vestuario, equipos técnicos etc... lo más urgente fue reparar el techo porque llovía dentro.

Rosa Ramírez dice a propósito de las condiciones de la casa: "Está bien dañada, pero tenemos la posibilidad de revitalizar este lugar y de paso recuperar el alma de la

¹⁷⁴ ALVARADO, Rodrigo, "El Gran Circo Teatro encontró casa nueva", *La Nación*, 18 de marzo 2008, Santiago. Ver Apéndice, parte G, p. 162.

compañía” y añadía que “esto es un reconocimiento a Andrés Pérez, un creador que lo dio todo por su país”.¹⁷⁵

La arquitectura es de una belleza admirable, la tarea de restauración del inmueble otorgado por Bienes Nacionales será un gran desafío debido a su considerable estado de deterioro y se estima la necesidad de invertir alrededor de 600 millones de pesos.

La compañía Gran Circo Teatro ha formalizado un convenio con la Universidad Andrés Bello, con la Facultad de Arquitectura que está situada en la calle República, zona universitaria, donde se concentra la mayoría de las facultades de distintas universidades.

Este convenio establece una ayuda para los planos de recuperación y restauración del inmueble, para crear un nuevo centro cultural que adoptará el nombre de Andrés Pérez. El proyecto es de las arquitectas Josefina Guilloff, Daniela Fernández y Constanza Jana.

La propuesta de diseño y recuperación del espacio de las 3 jóvenes arquitectas, tiene en consideración las necesidades del grupo que lo va a ocupar, por eso tuvieron largos encuentros con la compañía, para entender las exigencias reales, por eso van a mantener la fachada e incorporan detrás un nuevo volumen de alrededor 2.000 metros cuadrados.¹⁷⁶ Al centro proyectan una cúpula de acero donde podrán presentar obras y ensayar acrobacia y teatro y a su alrededor se dispondrán 3 pisos donde realizar otras actividades. En el primer nivel habrá el teatro, la cafetería y un museo para exponer la historia de la compañía, en el segundo estarán los talleres y en el tercero una zona de dormitorios para el descanso de los artistas.¹⁷⁷

En la web del proyecto de recuperación de este edificio, Taller 3 <http://tallermagisterunab.blogspot.com/> se puede leer un listado de conceptos para reflexionar sobre el trabajo de la compañía y de los mismos arquitectos involucrados en el proyecto del Centro Cultural Andrés Pérez.

1. Apropiación: la apropiación inmobiliaria es una figura legal que permite hacer propio un pedazo de tierra o un trozo de casa.

La apropiación poética o en el amor es como uno se hace propio del otro, y conforman una pareja, se apropian, la individualidad no es la misma tras la apropiación en el amor. Estos conceptos deberán ser el juego a trabajar en el taller desde el punto de vista

¹⁷⁵ OLIVARES, Daniel, “Gran Circo Teatro llega al barrio República”, *La Hora*, 18 de marzo 2008, Santiago.

¹⁷⁶ BURMEISTER, Magdalena, “Transformación teatral”, *El Mercurio*, 13 de septiembre 2008. Ver Apéndice, parte G, p. 163.

¹⁷⁷ Ibidem.

conceptual.

Aquí la comunidad del Circo debe hacer propia esta casa, debe poder entrar en su genética el ADN por llamarlo así de su "IR" como comunidad, debe entrar a apropiarse de muros, pilares, lozas, etc.

2. Espacio dentro de otro espacio: cuando montamos una escenografía de una casa o de un interior de una habitación en un teatro, estamos construyendo un espacio dentro de otro espacio, y puede ser un exterior dentro de un interior o un interior dentro de un interior, ya que la escenografía del montaje siempre nos propone una situación espacial concreta situada en el interior del teatro. ¿Cómo es el espacio en el interior de otro espacio y la contención de lo representado en el interior de otro espacio?

3. Lo efímero y lo real: ¿qué es lo permanente de un espacio teatral, las butacas, el escenario, las luces, el público, los actores, la escenografía? El edificio del teatro es una fachada desconectada del interior, puesto que el interior es siempre flexible y vaciado de contenido estable. ¿El interior del teatro es un vacío permanente? ¿Qué pasa con el exterior y su carga de significados en cuanto a lo permanente?

En cuanto a lo efímero de la construcción, cómo reutilizamos los elementos de esta temporalidad? Y ¿qué representa esta temporalidad para la estructura permanente del edificio?

4. El teatro como espectáculo y la arquitectura del espectáculo: el espectáculo es una manifestación pública de entretenimiento y esparcimiento. ¿Cómo afecta esto a la imagen del proyecto? ¿Cómo afecta esto al barrio? ¿Cómo es la arquitectura del espectáculo?

5. Del teatro ambulante al teatro estable: el mandante (Gran Circo Teatro) establece una nueva relación con el espacio del teatro y sus instalaciones y deja la movilidad ambulante y se establece en un punto geográfico y un contexto estable y permanente. ¿Qué aspectos de esa antigua movilidad podrían incorporarse en la estructura permanente del teatro, en su arquitectura? ¿Cuán móvil puede llegar a ser la arquitectura? ¿Qué elementos pueden ser considerados móviles en un proyecto y qué elementos son estables?

6. La representación y la arquitectura: ¿es la arquitectura la representación de algo? ¿Es una casa una representación de una casa o una representación de algo distinto? Y en ese sentido ¿cómo una casa puede representar un circo-teatro? Cada cosa tiene una imagen que representa algo y la arquitectura se representa así misma como un espejo de una cultura. Este encargo nos plantea un problema de identidad.

El nuevo centro trabaja desde hace meses en la recuperación del espacio: la compañía ha trabajado duro para limpiar la casa y abrirla al público.

Han montado una exposición de vestuario, donde se puede gozar de un viaje a través de la historia del Gran Circo Teatro, mirando los colores, las texturas y las formas de los trajes de algunas de las obras más emblemática como *Madame de Sade*, *Popol Vuh*, *Visitando al Principito*, todo ello narrado por la voz de la negra más famosa, la Rosa Ramírez.

Siguen los talleres de circo, acrobacia, malabarismo, danza del vientre, telas, etc... y durante los fines de semanas se presentan obras de jóvenes compañías de Santiago y provincia.

Y como en los mejores intervalos de las obras de Andrés, es posible tomarse un café o un té y disfrutarlo junto a unos bocadillos y a unas brochetas de carne.

En la puerta principal de la casa están publicados los fines del Centro Cultural Andrés Pérez, cuyo listado es el que sigue:

1. Promover la integración, la participación y el desarrollo integral de sus asociados.
2. Fortalecer e incentivar a la creación, difusión y formación artística, intelectual y cívica de sus asociados y la comunidad.
3. Satisfacer inquietudes de expresión y realización artística y cultural, en sus distintas manifestaciones, de todos sus asociados.
4. Integrar los valores propios al acervo cultural de la comunidad.
5. Estimular la formación integral en el aspecto intelectual, social y cultural realizando talleres, cursos de capacitación, invitando a profesionales idóneos nacionales e internacionales que sean un aporte a los asociados y a la comunidad.
6. Promover el sentido de comunidad y solidaridad a través de la convivencia y de la realización de acciones de bien común.
7. Realizar foros, exposiciones y tertulias abiertas a la comunidad, donde se rescate y fortalezcan valores y nuestra memoria como país.

Y está también una bella y verdadera carta de la periodista chilena Patricia Verdugo, muerta el año pasado, escrita por la muerte del director que dice:

"Cuesta creer que se fue hace ya cinco años. Y más cuesta aceptar que se murió más de pobreza que de sida. Pero a él siempre le gustó encarar la verdad, así que más vale que se entere... si es que al cielo de los artistas llegan noticias.

Tras su funeral -no lo olvidemos- descubrieron que la cama ocho del Hospital San José tenía una falla en el suministro de oxígeno. Se murieron otros tres de lo mismo que él. No supe si Rosa Ramírez, su mujer, interpuso una querrela contra el estado. De haber logrado una buena indemnización, podría haber financiado varias temporadas del teatro que lo hacía tan feliz. Ese teatro que llevaba funciones gratis a las poblaciones más humildes y a los pueblos chiquitos de su país.

Es posible. Nada seguro esto de las indemnizaciones. Lo digo porque el estado se ha puesto muy raro este último tiempo. Me refiero al Estado de una república democrática. Poco después de morir Andrés, a un preso de la Cárcel Pública le diagnosticaron Sida, lo pasó pésimo por seis meses y luego otro examen indicó que estaba más sano que un yogurt. Se querelló por el daño psicológico provocado por el errado diagnóstico y el Consejo de Defensa del Estado argumentó ante los tribunales que hubo un milagro!... Sí, no es broma. Dijieron que entre su fe religiosa y las agüitas de yerbas, se mejoró. No supe entonces si celebrar que Chile descubrió la cura contra el Sida o si celebrar que el Estado chileno entró en contienda de competencia con el tribunal vaticano que decide sobre santidades y milagros.

Eso por hablar de Sida. Porque a Andrés le caería mal saber de Pinochet. Saber que, cuando se murió, el Estado le hizo reverencias escandalosas. Que el Poder Legislativo hizo un minuto de silencio en su honor. Que el Poder Ejecutivo envió a la ministra de Defensa, en su representación, al funeral. Y que las fuerzas armadas, que dependen del Ejecutivo, se cuadraron ante el ataúd de día y de noche. Y que el Poder Judicial no protestó por tanto honor dispensado al mayor criminal de la historia de Chile.

Simplemente anunció que su muerte lo sobreseía de todos los procesos. Y sólo un juez se atrevió a decir que "hubo denegación de justicia". Para rematar el cuadro, el Estado anunció que seguirá dando "seguridad" a su viuda. De seguro que esa plata – de todos los chilenos – permitiría financiar un teatro-circo como el de Andrés.

Raro el Estado. Fui una de miles que firmó una carta pidiendo que la Estación Mapocho llevara su nombre. La Rosa se enojó y con razón. A ella le pareció una mala broma que la cultura establecida se apropiara de su nombre después de darle la espalda. Pero algunos pensamos que era una buena broma que los funcionarios culturales tuvieran que pronunciar su nombre *per secula seculorum* después de lo que hicieron. No resultó, no aprobaron la petición.

Nunca le conté, porque no quise apenarlo, lo que pasó después que me pidió interceder ante La Moneda para poder seguir trabajando en Matucana 100. Fue una noche tras la última función de *La Huida*, luego de abrazarme bañado de sudor. Toqué la puerta de ministros y subsecretarios. Sólo me contestó el entonces subsecretario de la Presidencia, Eduardo Dockendoff. Y de veras estaba apenado cuando me dijo: “Ya es tarde, no hay nada que hacer”. Se lo dije a la Rosa. Me dio vergüenza decírselo a Andrés mirándolo a los ojos, porque era “nuestro” gobierno el que cerraba la puerta. Era el gobierno de Lagos el que le quitaba el espacio que él, Rosa y toda la compañía transformó de basural en un centro cultural.

El desencanto y la pena hicieron lo suyo, teniendo material con el que trabajar. El resto lo hizo la cama ocho del Hospital San José, ya que mal podía dar pelea a una pulmonía sin siquiera contar con oxígeno.

Pero sabiendo que todos nos morimos, cualquiera que sea la causa, valga hacer una diferencia clave. Para Andrés, hubo homenajes por las calles. Su ataúd apenas podía moverse entre la multitud que lanzaba flores en señal de agradecimiento por su fértil y generosa vida. A nadie se le pasó por la cabeza que había que esconder el féretro en un helicóptero “por razones de seguridad...”.¹⁷⁸

He pensado también interesante poner en este trabajo, una carta escrita por Rosa Ramírez a propósito de la propuesta de recuperación de la casa de República 301, es una carta abierta.

“Nuevas casa, nuevas esperanzas, nuevos desafíos. El habitar esta casona, recorrerla a diario, mirar sus murallas, sus rincones, sus escalas, sus gárgolas, sus enormes vigas, sus muchos espacios violentados, ensuciados, nos enfrenta a su historia y podemos apreciar su pasado glorioso, aristocrático, esplendido, con sus amplios salones, donde se reunía la familia y probablemente se llevaban a cabo innumerables tertulias sociales.

También vemos reflejado en sus murallas devastadas, sus baños destruidos, sus puertas arrancadas, sus vigas robadas, sus pisos defecados; un pasado más reciente, más doloroso... por eso cuando pasé por primera vez ante esta enorme casona, supe que debíamos hacernos cargo de ella como ella debía acogernos a nosotros; tengo la sensación que podemos calmar mutuamente nuestras penas, nuestros dolores, compartir,

¹⁷⁸ Carta de Patricia Verdugo para Andrés Pérez, después de su muerte. Esta carta está colgada en la puerta de la nueva casa del Gran Circo Teatro.

recuperar este espacio y transformar sus ruinas, a través de la creación, de la magia, de nuestras alegrías, la búsqueda incesante de la verdad es nuestro presente; sabemos que el trabajo es enorme. Debemos gestionar la consecución de reunir mucho dinero, muchos afectos, muchas confianzas y en eso estamos...

Hacer teatro para nosotros es entretener, es reflexionar, es crear belleza, es ser subversivo, es ser reveladores de nuestra verdadera historia; nosotros en los mas de 19 años que tenemos como compañía Gran Circo Teatro, hemos trabajado en la calle, en las plazas, en teatros abandonados, en bodegas, en astilleros, en muelles, en galpones, en Teatros Municipales, en ruedos de carpa, en carpas enteras, en solo cielos de carpa y ahora tendremos este Espacio Teatral, el que se transformara de acuerdo a cada historia que contemos...

Somos afortunados; contamos con el espacio, con la generosidad y compromiso de las autoridades pertinentes, con nuestra testarudez y ahora se suman "los arquitectos" y su alegre compromiso, sus talentos, capacidades y su curiosidad por indagar en el mundo del teatro, del circo, de la música, de la danza...

Vendrán otras reflexiones, por ahora solo debemos dar las gracias a nuestro amigo, camarada y director Andrés Pérez Araya, quien nos incentivo hasta su muerte "las cosas, cualesquiera que sean, deben ser impulsadas por el amor"...

¡Viva el Teatro!".¹⁷⁹

La casa en República el día de la entrega 18 de marzo 2008



¹⁷⁹ Ver la web del taller de arquitectura responsable del proyecto de construcción y restauración del Centro Cultural Andrés Pérez, <http://tallermagisterunab.blogspot.com/>, (5.03.09) [fecha de consulta].

Anteproyecto Final para el Centro Cultural Andrés Pérez - Gran Circo Teatro







3.2 El Día Nacional del Teatro homenaje al maestro Andrés Pérez

Desde la muerte del director Andrés Pérez, el Gran Circo Teatro ha organizado siempre todos los años una gran fiesta a veces durante todo un fin de semana, para acordar y homenajear a su maestro y al teatro.

La Fiesta Feria Teatral, siempre ha sido un encuentro importante de teatristas amigos, niños, jóvenes, todo ello lleno de colores y comida, como el teatro de Andrés Pérez.

El Día Nacional del Teatro¹⁸⁰, ya cumple 7 años y se celebra en mayo, en forma oficial se festeja desde 2007 a través de todo Chile vía Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. La misión de la compañía es rescatar la figura de Andrés Pérez a través de su legado artístico.

La Ministra Paulina Urrutia señaló, durante la ceremonia del Día del Teatro 2008 que cuando hablamos de Andrés Pérez, hablamos de un maestro que “va a ser siempre una figura inspiradora, especialmente de la vocación del teatro y de su naturaleza de conquistar nuevos espacios, sobretodo espacios públicos, y de hacer un teatro cercano a la gente, un teatro que tenga por misión la generación de audiencias, formación de público y el desarrollo de distintas estéticas y lenguajes”.¹⁸¹

Y este año también el Día del Teatro fue más grande, anduvieron sumándose nuevas actividades que paralelamente al Gran Circo Teatro organizaron pasacalles, funciones gratuitas callejeras, exposiciones de fotos del Archivo del Teatro Nacional Chileno y por segundo año la compañía de Andrés Pérez pudo celebrar en su casa el cumpleaños de su maestro dando a conocer las mejoras del espacio y el gran trabajo realizado en un año de residencia en República 301.

El Día del Teatro, siempre está acompañado por banderas y pendones con la frase: “Andrés Pérez, Chile te quiere” y para cerrar Rosa Ramírez nos cuenta un sueño de Andrés hecho realidad, ya que después de 7 años estas mismas banderas llenan las calles....

La Rosa lo fue a visitar cuando ya estaba enfermo y él le contó que había soñado que en las paredes de la ciudad estaba escrito su nombre. Andrés dice no entender el por qué, pero le parece muy bonito y la Carmen Romero, actual directora de unos de los festivales

¹⁸⁰ Ver en Apéndice las fotos del Día del Teatro del 2005, p. 155.

¹⁸¹ Consultar la web oficial de la compañía Gran Circo Teatro: www.grancircoteatro.cl .

más exitosos de Latinoamérica¹⁸², decide llamar a la Brigada Ramona Parra¹⁸³ para pintar muros y también hacer papelógrafos (estilo de pintura mural hecha sobre papel)¹⁸⁴ para empapelar la ciudad. Los escritos decían: “Andrés, Chile te quiere!”¹⁸⁵

¹⁸² Festival Santiago a Mil, se realiza durante el mes de enero, pleno verano en Santiago y en algunas provincias de Chile, www.stgoamil.cl.

¹⁸³ La Brigada Ramona Parra (BRP), es el nombre que recibe la brigada muralista del Partido Comunista de Chile (PCCh). El nombre de Ramona Parra es en honor a una joven militante de dicho partido asesinada durante una protesta realizada en la Plaza Bulnes (Santiago de Chile) el 28 de enero de 1946. Creada en 1968 por resolución del VI Congreso de las Juventudes Comunistas. En sus orígenes no tenía ningún fin estético y en su génesis no contó con ningún artista experto. Sus conocimientos se fueron adquiriendo mediante la experiencia de pintar en las calles perseguidos por los carabineros y de manera clandestina. Los primeros murales nacen en la propuesta de Pablo Neruda a candidato presidencial de la Unidad Popular y se extienden a nivel nacional posteriormente cuando Salvador Allende es nombrado candidato para las elecciones 1970, www.antropologiaurbana.cl/pdfs/etno/brigada_rparra.pdf, (6.03.09) [fecha de consulta].

¹⁸⁴ Ver el link: http://monogonzalez.blogspot.com/2006_06_01_archive.html, donde se puede ver el trabajo de uno de los muralistas más populares de Chile, el Mono González.

¹⁸⁵ “Inolvidables” de Andrea Tessa, canal Uc 13 Chile (video), Santiago de Chile, 2004.

Conclusiones

En América Latina, donde hacer teatro ha significado, y todavía significa en algunos lugares, arriesgar la vida, la actividad escénica asume la connotación de acción política. Es evidente que no podemos clasificar el teatro de este continente sólo como “teatro político”, porque sería reduccionista, como los que piensan en el teatro latinoamericano como folklore, pura samba, murga y rituales mapuches. Hay mucho de eso, pero el universo del teatro latinoamericano es amplio y variado como la geografía de su continente.

Es interesante también ver como en el teatro latinoamericano son presentes ciertas corrientes teatrales europeas, Andrés Pérez es un ejemplo. Su trabajo pasa por Oriente, cruzando Europa, hundiéndose las raíces en el mundo ancestral de Suramérica.

Leyendo la entrevista a la profesora Magaly Muguercia que presentamos íntegra en el Apéndice, podemos reflexionar de como en Latinoamérica, el artista autóctono crea una “cosa” distinta; absorbe las influencias y demuestra una extraordinaria capacidad de reelaboración del concepto original con infiltraciones de los maestros del mundo.

“Creo que es muy importante analizarlo, porque América Latina tiene un papel importante en las creaciones híbridas, porque está hecha de cruces de elementos procedentes de todas las zonas del planeta, América Latina está condicionada por su historia, por su composición y etnia, en el centro mismo de estos intercambios”.¹⁸⁶

Es interesante recorrer históricamente y con voluntad de análisis, la experiencia de Andrés Pérez si pensamos en su trabajo como el resultado de “una serie de cruces” entre lo profundamente latinoamericano y la experiencia francesa, que a su vez se nutre de lejanas culturas. Son estos cruces que hacen del teatro de Andrés Pérez, un teatro universal, donde uno puede reconocer o intuitivamente sentir algo suyo.

El Teatro Los Andes de César Brie, la compañía más importante de Bolivia, expresión latinoamericana de esta misma filosofía, dice a propósito de los cruces culturales: “Queremos construir un puente entre la técnica teatral que poseemos (y que podría definirse occidental) y las fuentes culturales andinas que se expresan a través de la propia música, fiestas y rituales. El contacto, el encuentro y el diálogo son imprescindibles para nuestro trabajo cultural. La mezcla de razas, culturas, usos, las migraciones siempre crearon nuevas formas expresivas y musicales. Si bien se perdieron cosas antiguas,

¹⁸⁶ Entrevista a la profesora Magaly Muguercia, ver Apéndice pp. 106-113.

aquello que surgió del encuentro y de la mezcla fue la forma con la que el hombre de hoy se expresa: hijo de su condición y experiencias, con la memoria abierta a lo que fue y la mente proyectada hacia adelante”.¹⁸⁷

Los conceptos teóricos básicos que me orientaron en la investigación se concretan en la vocación popular, no con la connotación negativa que a menudo se le da, al contrario, popular en el sentido de “al alcance de todos”. Un teatro popular, lejos de las élites, popular en el sentido más profundo de la palabra, como lo entendía Augusto Boal. Un teatro para todos, con una función social. Andrés aconseja a sus actores: “Éste es un trabajo hacia el otro. Transformarse uno para tratar de entender al otro...”.¹⁸⁸

Este concepto está a la base de todo el teatro de Andrés Pérez, es el primer ladrillo de su método, acompañado de otro como la creación colectiva, metodología que revolucionó el proceso productivo de un montaje durante los años '60 en Latinoamérica, retomado con más fuerza a finales de los '80. Concepto base, hoy en día, del Gran Circo Teatro para quien la creación colectiva permite una democracia completa en el equipo, donde todos tienen la misma importancia no sólo a nivel creativo, sino también en la distribución de las tareas propiamente extra teatrales.

El concepto de fiesta va ligado al de rito¹⁸⁹ y ello, junto a lo sagrado y lo mágico, nos obliga a mirar hacia los orígenes. Estos conceptos son característicos de la cultura indígena, que está muy presente en el teatro latinoamericano en general. El teatro de Andrés Pérez privilegia lo efímero, lo fugaz, lo irreplicable que habita en la condición humana.

Las principales aportaciones que hizo Andrés Pérez al teatro chileno se pueden resumir como sigue:

En cuanto al método, se producen cambios profundos gracias al maquillaje y al vestuario: el actor, en cada ensayo, hace el ejercicio de borrarse y volver a nacer en otro, en el personaje que tiene que vivir durante el ensayo. Los personajes llegan y “escogen” en que actor vivir. Es por eso que los actores ensayan todos los personajes de la obra, para sugerir a los demás el camino, pero también para dar la oportunidad al personaje mismo de escoger con quién quedarse. Dice Andrés: “...el actor no debe juzgar a su personaje, sino más bien despojarse de su propio ego y acoger al personaje...” (AA.VV.

¹⁸⁷ ROJO, Sara (2002), op. cit., p. 215.

¹⁸⁸ AA.VV. (1996), op. cit., p. 394.

¹⁸⁹ Por ejemplo uno de sus consejos a los actores es: “Cada actor debe tener un rito que le permita prepararse. Mientras se maquillan deben iniciar el viaje”, AA.VV. (1996), Op. cit., p. 395.

1996: 395). Y todos son protagonistas de la historia. Trabaja sin hacer aprender de memoria el texto, el actor ha de familiarizarse con él, tiene que vivirlo e improvisar. El rigor es muy importante en su método, por ejemplo el *training* es riguroso, con elementos del yoga, como el Saludo al Sol. Siempre hay un equilibrio entre arte y rigor: terminado el trabajo es necesario entrar en la vida, alimentarse de la vida con sus placeres y distracciones.

En cuanto al concepto, logró dar la misma importancia a los distintos lenguajes utilizados en la obra. Desde el diseño de vestuario y escena, a la música, la narración y la actuación. Puso las diferentes disciplinas a un mismo nivel, las mezcló e integró. Durante los ensayos, iba avanzando simultáneamente en todos los departamentos de creación de la obra.

Por lo que toca al ambiente, reinstaló la festividad en el teatro, quitándole el exceso de seriedad e intelectualismo, para acercar el público a los actores y a la obra misma. Sus espectáculos eran verdaderas fiestas, con largos intervalos donde se podía comer bocadillos, tomar una copa de vino y escuchar música.

En lo referente al escenario, estableció un lugar de amplios espacios para los montajes y siguió la ola de los '80 donde cualquier sitio tenía la potencialidad de ser ocupado por el arte. El Gran Circo Teatro viaja con su carpa a lo largo de todo el país y tiene la gran capacidad de transformar en lugares mágicos espacios inhóspitos.

Las coloridas particularidades de sus montajes, así como la excelente calidad de la puesta en escena, hizo que muchas obras de Pérez dieran la vuelta al mundo cosechando grandes éxitos... parece increíble porque son piezas profundamente ligadas al mundo chileno, pero también logra conquistar al público de países lejanos y esto sucede porque la honda mirada que dirige a su país de origen, hace que las obras se conviertan en espectáculos de alcance universal.

Por todo lo anterior podemos afirmar que Andrés Pérez fue un hombre completamente dedicado al teatro, en cuerpo y alma, de ahí el título de este trabajo *Andrés Pérez: una vida para el teatro*; un hombre que con atenta curiosidad investigaba métodos nuevos para renovarlos, y dirigía con pasión a sus actores y músicos, para luego entregar sus obras al público con profundo cariño, respeto y cuidado, porque como ya sabemos, solía decir que para el público una función es siempre un estreno. Andrés decía que el teatro no es una profesión: es un modo de vida y lo ha demostrado.

He llegado al final de este recorrido historiográfico del teatro de Andrés Pérez, empezando por una breve historia del teatro chileno desde sus inicios durante los años '40, pasando por la censura de la dictadura hasta llegar a la llegada de los '80 con la vuelta a la democracia. Refiriéndome al principio del teatro, para construir un tejido histórico de modelos anteriores a los del Gran Circo Teatro.

Con la democracia del primer capítulo sigo en el segundo rescatando los conceptos básicos de los que acabo de hablar, llegando a la actualidad del Gran Circo Teatro.

El DVD adjunto quiere dar a conocer Andrés Pérez en vida, hablando y explicando él mismo su manera de trabajar, quiere también regalar imágenes en movimiento de lo que en esta investigación está solo en palabras.

La última parte son algunas entrevistas realizadas en Ovalle, una ciudad del norte y Santiago. Escogí solo algunas, las más emblemáticas. Encontrarme con la gente me ha hecho tocar con las manos la popularidad de Andrés Pérez, pero al mismo tiempo he podido ver la gran diferencia que sigue habiendo entre la capital y la provincia, por ejemplo en una pequeña ciudad como Ovalle. Chile sigue siendo un país no solo muy fragmentado a nivel social, sino también fuertemente centralizado, en particular en la cultura, siguiendo el modelo nefasto de la metrópolis colonial.

Espero que este viaje nos impulse a otros a lo largo de este gran y diferenciado continente que es Latinoamérica con su teatro.

Apéndice

A. Andrés Pérez Biografía

Sus primeros años

1951, 11 de mayo

Nace en Punta Arenas, Chile, donde inicia sus estudios primarios.

1964

Se traslada con su familia a Tocopilla.

1965-1966

Estudia en el Seminario de La Serena, siguiendo su vocación al sacerdocio.

1967-1970

Finaliza sus estudios secundarios en el Liceo de Tocopilla.

Allí, forma su primer grupo de teatro, el ATELIT (Agrupación Teatral del Liceo de Tocopilla).

Con este grupo, monta obras de su autoría. *De ellas, Si yo digo lo que ustedes no dicen* que obtiene el primer premio en un Festival Nacional de Teatro Escolar.

1973, 11 de septiembre

Nace su hijo Andrés Pérez Ramírez, fruto de su matrimonio con Rosa Ramírez.

Estudios Teatrales

1971-1973

Inicia sus estudios de Actuación, en el Departamento de Artes de la Representación, y de Danza, en el Departamento de Danza, de la Universidad de Chile.

1975-1977

Reanuda sus estudios de Actuación en el Departamento de Artes de la Representación de la Universidad de Chile.

Itinerario Profesional

1973-1975

Guionista y miembro del cuerpo de baile de la Compañía de Revistas Bim-Bam-Bum junto al coreógrafo Paco Mairena. También, participa en el grupo de baile de *Sábados Gigantes* (Canal 13 TV).

1975

Actúa en *El burgués gentilhomme*, de Molière. Personaje: Bailarín del grupo de baile.
Dirección: Eugenio Dittborn.
Estreno: Teatro de la Universidad Católica de Chile.

1976

Actúa en *La Celestina*, de Fernando de Rojas. Personaje: La Celestina. Práctica curricular del Departamento de Artes de la Representación, Universidad de Chile. Dirección: Juan Pablo Donoso.
Estreno: Salón Central del D.A.R. (Amunátegui con Compañía).

Actúa en *Antígona*, de Sófocles. Personaje: Mensajero. Práctica curricular Departamento de Artes de la Representación, Universidad de Chile. Director: Oscar Stuardo.
Estreno: Salón Central del D.A.R. (Amunátegui con Compañía).

Coreógrafo de *Auge y caída de la ciudad de Mahagony*, de Bertolt Brecht y K. Weill.
Dirección: Fernando González.
Estreno: Instituto Goethe.

1977

Autor, director y actor de *Un circo diferente, teatro para niños*, con el grupo Teatro Contemporáneo, junto a actores de su generación de la Universidad de Chile (Alfredo Castro, Aldo Parodi, Fernando Elgueta, Rodrigo Álvarez, Renée Y. Figueroa, Patricio

Strahovsky, Nancy Ortiz, Sergio Schmiedt).

Estreno: Teatro Petropol.

1978

Coreógrafo y guionista de *Aproximación a una Violeta*. Danza-teatro. Con Texia Fariña y Grupo Cantierra.

Estreno: Teatro Carlos Cariola.

Coreógrafo de *Caín y Abel*, de T. Cucciara. Compañía Tierra. Dirección: Juan Víctor Muñoz.

Estreno: Teatro Carlos Cariola.

Coreógrafo y actor (Mercucio) en *Romeo y Julieta*, de William Shakespeare/Pablo Neruda. Dirección: Fernando González. Teatro Itinerante de la Universidad Católica y del Ministerio de Educación.

Estreno: Teatro Manuel de Salas.

1979

Autor de *Las del otro lado del río*, estrenada por la Compañía Los Comediantes. Dirección: Roberto Navarrete. Actúan: Ana González, María Cánepa, Juan Cuevas y Roberto Navarrete.

Estreno: Sala del Ángel

Coreógrafo y actor (don Patricio) en *Chañarcillo*, de Antonio Acevedo Hernández.

Dirección: Fernando González. Teatro Itinerante de la Universidad Católica y del Ministerio de Educación.

Estreno: Teatro de la Universidad Católica de Chile.

1980

Coreógrafo y co-adaptador de *Las tentaciones de Pedro*, de Ibsen. Dirección y co-adaptador: Fernando González. Teatro Itinerante de la Universidad Católica y del Ministerio de Educación.

Estreno: Teatro de la Universidad Católica de Chile.

Dirige *iOh, siglo XXI!*, de Javier Echeverría. Compañía Gestus.

Estreno: Galpón de Los Leones.

Funda el Teatro Urbano Contemporáneo (TEUCO) en diciembre de 1980, dedicado a la investigación y práctica del teatro callejero. Participan, entre otros: Rosa Ramírez, Roxana Campos, Renée Ivonne Figueroa, Juan Edmundo González, Hernán Pantoja, Gianina Talloni, Miguel Estuardo, Rodrigo Vidal, Salvador Soto, Sandro Larenas, Marisa de Gregorio y Carmen Disa Gutiérrez. En el diseño de vestuario, Ruby Goldstein.

1980 - 1981

Dirige las siguientes obras en el TEUCO:

Oye, Oiga tú y su historia inconclusa, comedia musical rock. Autor: Andrés Pérez, con canciones de Toño Kroch.

El viaje de José y María a Belén, creación colectiva basada en el Nuevo Testamento.

Iván el imbécil, creación colectiva basada en León Tolstoj.

Acto sin palabras, creación colectiva basada en Samuel Beckett.

El sueño de Pablo, creación colectiva.

Acerca del trabajo, creación colectiva.

El Principito, creación colectiva basada en Antoine de Saint Exupery.

1982

Dirige *Las maravillas que vio Alicia en el país*, creación colectiva basada en Lewis Carroll.

Compañía Acto Seguido. Participan: María Izquierdo, Rosa Ramírez, Roxana Campos, Maricarmen Arrigorriaga, Willy Semler, Aldo Parodi.

Estreno: Sala La Comedia.

Actúa en *Lautaro* (personaje: Lautaro), de Isidora Aguirre. Dirección: Abel Carrizo.

Compañía Procetechi.

Estreno: Teatro Caja de Compensación de Los Andes.

Participa en la comunidad cultural Casa del Arte Vivo en el Parque Bustamante, con Aldo Parodi, Maya Mora y creadores de diferentes disciplinas.

1983

Funda la Compañía Teatro Callejero. Participan Maricarmen Arrigorriaga, Rosa Ramírez, Aldo Parodi, Rodolfo Pulgar, Paulina Hunt, Andrea Gaete, Carlos Osorio y Maya Mora, entre otros.

Dirige *Bienaventuranzas*, creación colectiva. Teatro de la Calle.

Dirige *Amerindia*, creación colectiva. Teatro de la Calle.

Dirige *El ciclo burgués*, de José Miguel Rivero. Actúan Rosa Ramírez, Tito Bustamante y Rodolfo Pulgar.

Estreno: Centro Cultural Mapocho.

1983

Viaja a París con una beca de la Embajada de Francia. Allí se integra a la Compañía Théâtre du Soleil, que dirige Ariane Mnouchkine.

1984

Actúa en *Enrique IV*, de William Shakespeare. Personaje: Guardia Negro. Compañía: Théâtre du Soleil. Dirección: Ariane Mnouchkine.

Estreno: La Cartoucherie de Vincennes.

Actúa en *Ricardo II*, de William Shakespeare. Personaje: Bufón del rey. Dirección: Ariane Mnouchkine. Compañía: Théâtre du Soleil.

Estreno: La Cartoucherie de Vincennes.

1985

Actúa en *La historia terrible pero inacabada de Norodom Sihanouk, rey de Camboya*, de Hélène Cixous. Personajes: Kieu San Phan, líder Krem Rojo; Embajador de Camboya en París; Soldado mensajero; Chou en Lai. Dirección: Ariane Mnouchkine. Compañía: Théâtre du Soleil.

Estreno: La Cartoucherie de Vincennes.

1986

Dirige *Todos estos años*, obra de teatro callejero de creación colectiva. Participan María Izquierdo, Roxana Campos, Ximena Rivas, Aldo Parodi, Tito Bustamante, Rodolfo Pulgar, Francisco Reyes, Willy Semler, Jaime Lorca, Maya Mora, Carmen Romero.

1987

Actúa en *La Indiada o la India de nuestros sueños*, de Hélène Cixous. Personaje: Gandhi.
Dirección: Ariane Mnouchkine. Compañía: Théâtre du Soleil.
Estreno: La Cartoucherie de Vincennes.

1988

Dirige *Sí No*, performance callejero interdisciplinario, con Aldo Parodi, Ximena Rivas, Pachi Torreblanca, Francisco Reyes, René Rossel, Carmen Romero, Andrés García, Daniel Palma, Maya Mora, Teatro Provisorio y cien artistas más.
Estreno: Parque Forestal.

1988-2002

Funda y dirige la Compañía Gran Circo Teatro, formada con ocasión del montaje de *La Negra Ester*.

Fueron miembros fundadores del Gran Circo Teatro: María Izquierdo, Willy Semler, María José Núñez, Rosa Ramírez, Pachi Torreblanca, Ximena Rivas, Horacio Videla, Boris Quercia, Cuti Aste, Alvaro Henríquez, Jorge Lobos, Alejandro Ramos, Aldo Parodi, Andrés García, Carmen Romero, José Luis Plaza, René Rossel, Daniel Palma, Gustavo Arenas, Ignacio Miranda, Francisco Sandoval, Leonel Cornejo.

A través de los años, la compañía fue renovando sus integrantes, siendo Rosa Ramírez uno de sus miembros más estables.

Esta compañía realizó nueve montajes bajo su dirección. Sus múltiples giras nacionales e internacionales alcanzaron a millones de espectadores, caso inédito en la historia del teatro chileno.

1988

Dirige y realiza la adaptación teatral de *La Negra Ester*, basada en *Las décimas de La*

Negra Ester de Roberto Parra. Compañía Gran Circo Teatro.

Estreno: Plaza O´Higgins de Puente Alto.

1990

Dirige *Época 70: Allende*, creación colectiva. Compañía Gran Circo Teatro.

Estreno: Festival de Teatro en Zurich.

Temporadas en Chile: Teatro Esmeralda.

1991

Dirige la Purificación del Estadio Chile, performance ritual. Grupo Canto Libre.

Estreno: Estadio Chile. Abril.

1992

Dirige *Noche de Reyes y Ricardo II*, de William Shakespeare. Compañía Gran Circo Teatro.

Estreno: Teatro Esmeralda.

Dirige *Popol Vuh*, adaptación colectiva. Basada en el libro tradicional de los habitantes de la región de Quiché, Guatemala. Compañía Gran Circo Teatro.

Estreno: Parque Forestal- costado Museo de Bellas Artes.

1995

Dirige *El desquite*, de Roberto Parra. Compañía Sombrero Verde.

Estreno: Casa Amarilla de la Estación Mapocho.

Dirige *La consagración de la pobreza*, de Alfonso Alcalde. Compañía Gran Circo Teatro.

Estreno: Anfiteatro Griego del Parque Juan XXIII, Ñuñoa.

1996

Dirige *El mercader de Venecia*, de Shakespeare, en la Bremen Shakespeare Company.

Hizo las máscaras: Edmundo Torres.

Estreno: Bremen Theater am Leibniz Platz, Bremen.

Dirige *La Pérgola de las Flores*, de Isidora Aguirre. Compañía formada por el director.
Estreno: Estación Mapocho, Sept.

Regisseur de *El señor Bruschino*, de Rossini. Director musical: Eduardo Browne.
Producción: Teatro Municipal de Santiago.
Estreno: Teatro Municipal de Santiago y Población La Legua.

1997

Dirige *Tomás*, de Malucha Pinto. Compañía formada por la autora.
Estreno: Casa Amarilla de la Estación Mapocho.

Dirige *Sueño de una noche de verano*. Grupo Calibán (alumnos Escuela Universidad Arcis).
Estreno: Estación Mapocho.

Regisseur de *La escala de seda* de Rossini. Director musical: Eduardo Browne.
Estreno: Teatro Municipal de Santiago y Población La Pincoya.

Dirige *Trabajos de amor perdido* de Shakespeare, en la Bremen Shakespeare Company.
Asistente de dirección, diseño de máscaras y maquillaje: Pedro Rubio.
Estreno: Bremen Theater am Leibniz Platz.

1998

Dirige *Madame de Sade* de Yukio Mishima. Compañía Gran Circo Teatro.
Estreno: Sala El Trolley.

Coreógrafo de *La ópera de tres centavos* de Bertolt Brecht. Dirección: Fernando González.
Teatro Nacional de la Universidad de Chile.
Estreno: Teatro Antonio Varas.

Regisseur de *Contrato matrimonial* de Rossini. Director musical: Eduardo Browne
Estreno: Teatro Municipal de Santiago.

1999

Dirige y es co-autor del diseño escénico de *Nemesio Pelao, ¿qué es lo que te ha pasao?* de Cristián Soto. Compañía Gran Circo Teatro.

Estreno: Sala San Ginés.

2000

Dirige *Voces en el barro* de Mónica Pérez. Compañía formada por la autora.

Estreno: Sala Escuela de Teatro Universidad Católica de Chile.

Dirige *Visitando el Principito*, basado en el texto "El Principito" de Antoine de Saint-Exupéry. Compañía Gran Circo Teatro.

Estreno: Plaza de Armas de Santiago.

Dirige *Chañarcillo* de Antonio Acevedo Hernández. Compañía: Teatro Nacional de la Universidad de Chile.

Estreno: Sala Antonio Varas.

2001

Dirige, actúa (personajes: Joaquín, el botillero, y el Autor), diseña el espacio escénico y es autor de *La huida*. Compañía Gran Circo Teatro.

Estreno: Bodegas Teatrales - Matucana 100.

2002

Muere el 3 de enero de 2002, en el Hospital San José de Santiago, tras un inadecuado tratamiento a sus complicaciones pulmonares, derivadas de su condición de portador seropositivo del VIH.

Es enterrado en el cementerio de Villa Alemana, tras un multitudinario velatorio y homenaje público en el Teatro Providencia.

Premios: -1989 A.P.E.S. (Asociación de Periodistas de Espectáculos)

Mejor actriz: Rosa Ramírez

Mejor actor: Boris Quercia

Mejor montaje: *La Negra Ester*

Mejor dirección: Andrés Pérez Araya

Revelación del año: Boris Quercia

-1989 Premio de los Críticos de Santiago

La Negra Ester

-1990 Laurel de Oro, Diario *La Cuarta*:

La Negra Ester

-1990 Premio de los Críticos de Valparaíso

La Negra Ester

-1990 Lo más destacado, programa *Sábados Gigantes*

Corporación de Televisión de la Universidad Católica de Chile

-Premio Exito Década '80, programa *Éxito*

Corporación de Televisión de la Universidad Católica de Chile

-1990 Premio Ollantay, Mención Nuevos Aportes: "Por su aporte a la renovación del teatro iberoamericano"

Compañía Gran Circo Teatro

El premio es discernido por el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral de España

-Nominación al premio A.P.E.S. mejor actor 1990

Rodolfo Pulgar por su rol de Salvador Allende en la obra

Epoca '70: Allende

-1991 Premio participante destacado

Compañía Gran Circo Teatro

XIX Festival Internacional Cervantino de México

-1999 Premio Villanueva de la Crítica

Otorgado a la Compañía visitante mejor elogiada

Asociación de Críticos Escénicos de la Unión de Escritores

y Artistas de Cuba

Talleres: La Compañía Gran Circo Teatro desde sus inicios ha realizado talleres de formación teatral en sus giras al sur y norte de Chile.

Voz: Guillermo Semler

Movimiento: María José Nuñez

Actuación: Andrés Pérez Araya y Aldo Parodi.

-Primer Taller de Kathakali y de Actuación mediante el uso de máscaras impartidos por el maestro hindú Karunakaran y el señor Andrés Pérez Araya respectivamente. (Junio 1992)

-Segundo Taller de Kathakali y de Actuación mediante el uso de máscaras, dirigidos por el maestro hindú Karunakaran y el señor Andrés Pérez Araya respectivamente. (Junio de 1992).

Promedio de asistencia: 70 alumnos profesionales y estudiantes de teatro y danza. Fue semi-gratuito y contó con la colaboración del Instituto Chileno-Francés de Cultura y el Ministerio Secretaría General de Gobierno.

Otras actividades:

-Febrero '93: Apertura y Cierre del
XXXIV Festival Internacional de la Canción de Viña del Mar

-Marzo '93 *La Negra Ester* en la Quinta Vergara.

Única función, asiste un público aproximado de 12.000 personas

-19 de Marzo al 18 de Abril de 1994

Presentación del *Popol Vuh*

Funciones gratuitas a 18 comunas del área norte de Santiago; financiamiento de DIGEDER (Dirección General de Deportes y Recreación) programa "Encuentros Recreativos Vecinales".

Comunas favorecidas: San José de Maipo; Til-Til; Quinta Normal; Lo Barnechea; Estación Central; Renca; Cerrillos; Cerro Navia; Independencia; Maipú, Huechuraba; Pudahuel; Conchalí; Recoleta; Lo Prado; Lampa; Colina y Quilicura.

Asistencia público promedio 2.000 personas por comuna

-Abril '93: Organiza, produce y dirige la "Fiesta Teatral de Artes Populares" realizado en el Parque Forestal por encargo de la Organización del Festival Mundial de Teatro de las Naciones

I.T.I. Chile 1993.

Recorrido de "LA NEGRA ESTER" en Chile:

Santiago, San Antonio, Punta Arenas, Puerto Montt, Valdivia, Temuco, Concepción, La Serena, Valparaíso, Viña del Mar, Melipilla, Potrerillos, Antofagasta, Tocopilla, Calama, Iquique, Arica, Talca, Linares, La Unión, Osorno, Lautaro, Puerto Saavedra, Angol, Coquimbo, Ovalle, Illapel, Los Vilos.

Itinerarios Nacional y Internacional:

1989 *La Negra Ester* (31/05 al 02/09)

-Montreal, Canadá,

Festival de Théâtre des Amériques

-Paris, Francia. Cartoucherie de Vincennes (Producción Independiente).

-Londres, Inglaterra.

London International Festival of Theatre (LIFT).

-Glasgow, Escocia.

Tramway, O.M.T., Albert Drive, Glasgow

-Galway, Irlanda del Sur.

Galway Arts Festival

-Manchester, Gran Bretaña. The Green Room

-Dro, Modena y Sardegna, Italia.

-Zurich, Suiza. Zuecher Theater Spektakel

-Montevideo, Uruguay. IV Muestra Internacional de Teatro

1990 *La Negra Ester* (25/04 al 29/04)

-Zurich, Suiza. Zuecher Theater Spektakel

Época '70: Allende y La Negra Ester (01 al 05/09)

-Los Ángeles, EE.UU. Los Ángeles Festival

1991 *La Negra Ester*

-Estocolmo, Suecia. Stocolm Walter Festival (14 al 16/08)

-Basel, Suiza. Weltin Basel (21 al 25/08)

-Ginebra, Suiza. La Batie de Gêneve (27 y 28/08)

-Hannover, Alemania. Internationales Tanz Und Theater Festival (07 y 08/09)

-Guanajuato, México. Festival Internacional Cervantino (19 y 20/10)

-Monterrey, México. Festival Internacional Cervantino (22 y 23/10)

-Ciudad de México Festival Internacional Cervantino (26 y 27/10)

-Ciudad de México Socicultur (01 y 02/11)

1992 *Popol Vuh*

Copenhague, Dinamarca. Movimientos '92 Latinoamérica en Escena 500 Años Después (22 al 24/08)

-Zurich, Suiza. Zürcher Theater Spetakel (28 al 30/08)

-Ginebra, Suiza. La Batie Festival (01/09)

-Hamburgo, Alemania. Sommer Theater Festival (04/09)

-Sevilla, España. Funciones y Pasacalles, Expo-Sevilla '92 (17 al 19/09)

1993 *Popol Vuh*

Montreal, Canadá. V Festival de Teatro de Las Américas (27 al 31/05)

-Berlin, Alemania. 45 Presentaciones, Temporada Independiente En Tacheles (11/08 al 26/09)

-Bayonne, Francia. (16/10)

-Santos, Brasil. (23/10)

-Sao Paulo, Brasil. (29 al 31/10) Presentaciones en el "Memorial de América Latina".

1994 Año Sabático.

1995 Sólo trabajos en Chile con la nueva producción *La Consagración de La Pobreza* de Alfonso Alcalde.

1996 Gira Nacional con *La Negra Ester* y representaciones en Santiago, Tomé y Concepción de *La Consagración de la Pobreza*

La Negra Ester Chicago, EE.UU. The Getz Theater of Columbia College (2 al 5/10)

1997 Producciones Gran Circo Teatro

Sueño de una Noche de Verano de William Shakespeare para la Compañía Calibán con dirección de Andrés Pérez Araya

Una Carpa Llena de Teatro

Sueño de una Noche de Verano, La Pérgola de las Flores, La Negra Ester

Estadio Municipal de San Antonio (13 al 15/02)

1998 Producción General y Organización

Primer Festival de Teatro al Aire Libre en el Barrio Bellavista Parque Gómez Rojas.

Co-Producción con la Corp.de Desarrollo Cultural Recoleta

Evento que convocó a 11 Compañías de Teatro y 7.112 espectadores

La Negra Ester

Terraza Caupolicán, Cerro Santa Lucía

Celebración de los 10 años del Gran Circo Teatro

La Negra Ester

26 y 27 de Marzo

Teatro Municipal de Temuco

17 de Abril

Madame de Sade

2do. Festival Internacional de Teatro Santa Cruz, Bolivia

Popol Vuh

Estación Mapocho (03 al 06/04)

Estación Mapocho (19 al 22/05)

Hannover, Alemania (20/04)

La Negra Ester

La Habana, Cuba. Teatro Mella Celebración 40 años Casa de las Américas (14 al 16/05)

Madame de Sade

Buenos Aires. II Festival Internacional de Buenos Aires Sala Cunill Cabanellas, Teatro San Martín (10 al 12/09)

Córdoba. Sala Centro Cultural Gral. Paz (16 y 17/09)

La Negra Ester

Melbourne, Australia. Melbourne Festival Playhouse, Victorian Arts Centre: (27 y 29/10)

Nemesio Pelao, ¿Qué es lo que te ha pasao?

25 de Noviembre (Estreno) Sala 1 Teatro San Ginés (25/11/1999 al 05/02/2000)

Presentaciones, fuera de temporada, en los principales Festivales de Teatro de Verano: Viña del Mar (19/01); Colina (23/01); La Florida (24/01); Ñuñoa (06/02); Valparaíso (11 y 12/02); La Chimenea (26/02).

Además funciones en Huechuraba (08/03); "La Fiesta de la Cultura" (12/03); Feuc, Campus San Joaquín (14/03) y Teatro Municipal de Concepción (31/03).

SEGUNDA TEMPORADA:

Sala de las Artes, Centro Cultural Estación Mapocho

28 de Abril al 25 de Junio

Madame de Sade

Colombia, Bogotá. VII Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá, Colombia Teatro La Castellana (19 al 23/04)

La Negra Ester

Presentación Especial 19 y 20 de Mayo

Teatro La Rivera, Barrio La Boca, Buenos Aires, Argentina

Visitando al Principito

Proyecto realizado en conmemoración de los 100 años del nacimiento de este autor y en la memoria del actor y director Juan Edmundo González.

Estreno realizado en la Plaza de Armas de Santiago (03 al 05/07)

Total de Público: 3.600 personas

Función Especial en la Elipse del Parque O´Higgins Domingo 16 de Julio

Total Público: 6.000 personas

Nemesio Pelao, ¿Qué es lo que te ha pasao?

Programa Teatro Itinerante 2000

División Cultura, Ministerio de Educación

26 de Julio, Quillota

29 de Julio, Puerto Montt

06 de Agosto, San Felipe

30 de Agosto, San Antonio

31 de Agosto, Los Andes

Septiembre la fiesta del teatro a la chilena

Teatro Providencia (03 al 24/09/2000)

Presentación de Seis Montajes dirigidos por Andrés Pérez Araya

Visitando al Principito

La Orestíada

Madame de Sade

La Negra Ester

Nemesio Pelao, ¿Qué es lo que te ha pasao?

Publico Total: 8.060 personas

1998 Proyecto Bodegas Teatrales de Matucana Matucana 100

(4/01 al 30/04)

Total artistas participantes: 205

Total público convocado: 35.000

Entre otras actividades estuvieron las siguientes:

Sede del Festival Internacional de Teatro a Mil

Presentación de *Nemesio Pelao, ¿Qué es lo que te ha pasao?*, *Visitando el Principito*, *Madame de Sade*, *La Orestíada*.

Otras actividades: Danza Flamenca, *A ras de tierra*, con Natalia García-Huidobro y elenco, *Isabel desterrada en Isabel*, de Juan Radrigán, dirigida por la joven actriz Mariana Muñoz, Presentación de *Los Chamullentos*, música en vivo, durante los intermedios de *Nemesio Pelao*, Presentación de Juan de Dios Parra, música clásica en vivo antes y al final de la obra *Madame de Sade*, Exposición de Fotografías y Afiches de la Compañía Gran Circo Teatro, Intervenciones plásticas al aire libre, lugar de entretención para los niños.

Exposición Esculturas en Fierro Soldado del artista autodidacta Marco Suitt, Exposición Callejera de Serigrafías y de Cuadernos Interactivos con el Público del destacado artista Guillermo Núñez, Exposición de Esculturas y Pinturas de Luís Abarca, Ciclo de Cine Alternativo, Marzo/Abril, proyección de destacadas películas no estrenadas en Chile, Taller de Actuación Gratuito, dirigido por Andrés Pérez Araya, con la participación de 61 alumnos, Presentación de la Compañía Suizo-Colombiana *Objects Fax*.

La Huida 04/02, (Estreno)

Escrita y dirigida por Andrés Pérez Araya

Bodegas Teatrales de Matucana, Matucana 100

Temporada 04/02 al 29/04

III Festival Internacional de Teatro de Santa Cruz de la Sierra, Bolivia

Visitando el Principito y La Huída (20 al 22/04)

2002 Andrés Pérez muere el 3 de enero.

Nota:

Andrés Pérez trabajó como actor en la mayoría de las obras de teatro callejero que dirigió en la década del 80.

Realizó reemplazos en el Gran Circo Teatro en *La Negra Ester* (Esperanza, el Lacho), en *Popol Vuh* (hijo de la abuela) y en *Madame de Sade* (Madame de Montreuil).

Obra de su autoría inédita:

La madre mirando el mar desde la ventana

B. Entrevistas

Entrevista realizada el 5 de marzo 2009 a Ivo Herrera, actor chileno.

1. ¿Cuándo empezaste a trabajar con Andrés Pérez?

El año 1999, yo estaba en IV° Año de la Carrera de Teatro en la Universidad de Chile.

2. ¿En que montaje y cual era tu rol?

Era el montaje *Nemesio Pelao ¿Qué es lo que te ha pasa'ó?* de Cristian Soto. Tuve varios roles, como la mayoría de los actores en ese montaje. Cuaríto, Tué Tué pajarito Brujo, Cartero, Cliente, Juan Ponció.

3. Como trabajaba Andrés Pérez, podemos hablar de un verdadero método?

Yo soy de los que opina que sí tenía un método de trabajo. Aunque él decía que no le gustaba definirlo de esa forma. Obviamente este "método" era flexible y adaptable para el grupo de trabajo que tenía. En pocas palabras es muy difícil explicar como trabajaba el Andrés; solo puedo mencionar lo más importante para mi, como el hecho de entregar el derecho y el deber de la creación de la obra a los actores; siempre teniendo su punto de vista estético y opinión personal como director, pero el espacio creativo que se le da al intérprete de los personajes es gigantesco. Esto nos obligaba a estar siempre presentes en el proceso creativo de los compañeros, ya que la posibilidad de hacer cualquier personaje acotado en el texto era real. Muchas veces un personaje se armaba en la creación según las propuestas de más de un actor, lo que permitía tener un proceso muy rico, formador e iluminado para nosotros; creo que de no tener un grupo de artistas cómplices en la búsqueda del arte y con interés en lucirse personalmente, esta forma de trabajar podía resultar arriesgada. Pero en eso el Andrés era un líder natural y siempre buscaba el bienestar del grupo. Los personajes elegían a los actores, y si en algún momento determinado de los ensayos un actor tenía problemas para realizar su personaje, era el derecho y el deber del resto de tratar de guiar a su compañero proponiendo en el escenario. La forma de trabajo del Andrés nos instaba a ser cómplices.

4. ¿Como la experiencia de Andrés en el exterior cambió su trabajo?

No tengo la menor idea. Obviamente recibí muchos comentarios sobre su trabajo en París y con el Théâtre du Soleil de la Ariane Mnouchkine, pero sinceramente no tengo las patas para tocar ese tema. Yo conocí al Andrés 3 años antes de su muerte por lo que la influencia de su trabajo en el exterior en su forma de trabajar me es un misterio.

5. ¿Cosa significa trabajar en *La Negra Ester hoy en día*? Obra símbolo del teatro chileno?

Trabajar en *La Negra Ester* hoy en día.... es estar cerca de los vivos y del Andrés. Es trabajar con una amiga que también en su momento fue una maestra como la Rosa. Es compartir con mis compañeros de la universidad. Es volver a jugar en primera división. Es hacer arqueología teatral. La pomada de la obra símbolo del teatro chileno la dejé de comprar hace mucho tiempo, ya que como parte del último elenco hemos estado siempre bajo la sombra de los actores originales para la opinión pública. Eso me carga. Además, creo que el Gran Circo Teatro tuvo muchos trabajos tanto o más interesantes que *La Negra Ester*, pero el "exitismo" de la prensa y del esnobismo de nuestro ambiente simplemente las han desechado. *La Negra Ester* es una oportunidad para encontrarme con gente que quiero. Si no estuvieran ellos, yo simplemente no estaría aun haciendo la obra.

6. Cuéntame de Andrés Pérez como profesor en la escuela de teatro de la Universidad de Chile

Mi experiencia fue bien particular, ya que tuve clases con él a la vez que estaba ensayando mi primer montaje en el Gran Circo Teatro. Ahí puedo rescatar la diferencia que había entre un elenco de actores experimentados y con experticia en el método de trabajo del Andrés y otro grupo de jóvenes cuestionadores que experimentaban con una forma distinta de afrontar el proceso de montaje; hasta ese momento la mayoría de las experiencias creativas se sometían al criterio de los profesores - directores terminando, la mayoría de las veces, los alumnos en pseudos marionetas de una puesta en escena. Eso no significa que no hubiese aprendizaje, pero creo que esta forma de proceso nos

sorprendió, ya que muchos se vislumbraban como directores teatrales, pero pocos tratábamos de asumir fielmente el rol del actor de una obra. Me refiero a tener un trabajo desde la propuesta actoral sin tratar de dominar en el espacio creativo del otro.

7. ¿Hoy en día cuales compañías tienen una fuerte influencia del teatro de Andrés Pérez?

Creo que la influencia del teatro del Andrés no va solamente en algo relacionado con lo estético. El teatro del Andrés tenía un profundo compromiso social, desde muchos aspectos. Personalmente estoy muy alejado de la realidad de Santiago, que no es la única de este país, por lo que puedo decir solamente que la influencia del Andrés va en cada compañía que se proponga tener en el arte una forma de mejorar la calidad de vida de las personas. Personalmente veo que su forma, perspectiva y fondo sigue con la Rosa Ramírez en el Gran Circo Teatro; quizás La Patriótico Interesante, quizás... no lo sé. Hasta yo en mi trabajo en Quillota creo que tengo de la influencia de él, no solamente en como trato de realizar las escasas obras con la Estrella Solitaria, sino en el trabajo de formar nuevas audiencias, de colaborar con otras compañías a que vengan a visitar un lugar tan exiliado culturalmente como Quillota.¹⁹⁰

Entrevista realizada el 30 de abril 2009 a Magaly Muguercia, docente cubana de Historia de Teatro Latinoamericano

1. Cuéntame cuando te acercaste al trabajo de Andrés Pérez.

Yo escribí sobre el *Nemesio Pelao* para exponerlo en el lanzamiento del sitio del *Nemesio Pelao* el autor de la obra es Cristián Soto, que actualmente está estudiando en París.

Lo curioso fue que el autor me pide de escribir sobre el *Nemesio Pelao* y entonces va a ser un encuentro importante a nivel social y allí fueron Andrés y todo el grupo y la ministra de educación. Yo vi que era una gran baraúnda social que se hizo en el centro de Extensión de la Universidad Católica.

¹⁹⁰ Pequeño pueblo del interior, cerca de Valparaíso.

Y entonces yo dije voy a preparar un performance a partir de mi texto teórico y fue de lo más divertido por lo menos para mí. Creo una movilización en el público, la ministra fue con una serie de cosas, con libros, con un paraguas lo cómico era que la ministra compartía conmigo la mesa, y tomó con buen humor todo aquello. Creo que era una manera inconsciente de rendirle mi homenaje exponiéndome yo a Andrés Pérez. Este Andrés que yo encontré en aquella época estaba ya enfermo, habían pasado 5 años de su estancia en Cuba yo lo miraba con frecuencia porque era impresionante por su recogimiento y por el elemento de teatralización que había de él en su presencia particularmente espiritual. La experiencia del *Nemesio Pelao* fue una sorpresa cuando llegué a Chile, era el 2001...

Imagen muy viva que tengo de como él entró en mi teorización teatral de manera poco usual, porque yo me atreví a actuar por deconstruir aquel discurso antes el y Cristian Soto. Que habían hecho un ejercicio muy conmovedor a mis ojos de trabajar con lenguajes populares.

Andrés descubrió el texto del joven Cristián Soto y decidió con mucha generosidad de ponerlo en escena con jóvenes actores, él andaba buscando no nombres importantes pero si material y allí lo encontró.

2. ¿Cómo fue tu experiencia en Cuba con Andrés Pérez?

Ahora voy más atrás en el tiempo yo recuerdo que aproximadamente en el año 1988 llegó una comunicación, estaba todavía la dictadura en Chile que notificaba 80 teatristas argentinos condenados a muerte por alguna organización militar. Entre ellos estaba María de la Luz Hurtado y Andrés Pérez, había mucha gente conocida, Gregory Cohen, mucha gente, grupos enteros, el mundo entero se movilizó, llegaban telegramas protegiendo los teatristas chilenos y argentinos. La revista *Conjuntos* que yo dirigía, le dedicó al evento, la cubierta, está Barba respondiendo, había varia gente de distintos puntos del mundo que fotocopiábamos y hicimos una cubierta con eso. En esta época fue cuando conocí solo por noticias, lo que había significado *La Negra Ester*, en Chile. La noticia nos permitió imaginar allá cual era el extraño camino de Andrés Pérez que logró una preciosa combinación de la más sofisticadas en experimentación en poética del actor y en escena que le venían gracias a las experiencias de los años con el Théâtre du Soleil y que también venían de su profunda vocación de trabajar las líneas de la cultura popular.

3. *La Negra Ester* ¿viaja a Cuba?

Si viajó años más tarde y tuvo mucho éxito.

4. ¿Cómo nació el primer taller de la Escuela Internacional de Teatro de la América Latina y el Caribe donde participó Andrés?

En 1988 o 1989 se hizo en Cuba una reunión con los maestros del teatro latinoamericano para diseñar el primer taller de la Escuela Internacional de Teatro de la América Latina y el Caribe, que radicaba en Cuba en aquella época. Entre ellos recuerdo a Santiago García a Nissim Sharim, Miguel Rubio, Osvaldo Dragún y concordaron que uno de los maestros que debía ser seleccionado para este estreno del taller hubiera tenido que ser Andrés Pérez. Eso tiene para mí un gran valor, porque en algunos casos estas personas antepusieron la posibilidad de la participación de Andrés en lugar de la de ellos.

La idea de aquel taller fue trabajar con un texto del uruguayo Eduardo Galeano *Las memorias del fuego* esa fue una idea de Osvaldo Dragún, ese no es un texto teatral, es un libro de este extraño género que cultiva Galeano que es una especie de recreación de la historia con un lenguaje literario muy económico y muy cuidado, son viñetas de la mitología popular que Galeano anduvo recogiendo entorno a nuestros países y rescribiéndolas.

La idea del taller era que los maestros invitados escogieran del libro cualquier fragmento y que trataran de trabajar desde su propia poética algún proceso escénico. Tenían un mes de tiempo, en el cual partiendo del texto de Galeano y con los actores pudieran llegar a ofrecer un tipo de resultado. En el caso de Andrés fue acompañado por Ileana Diéguez, que se ha convertido en una investigadora y teórica del teatro importante que vive en México hace años y ha publicado recientemente un libro.

5. ¿Cómo estaba organizado el taller?

Cada maestro tenía un investigador que lo acompañaba, como hemos visto con Andrés Pérez. Trabajaban con talleristas de toda América Latina era un gran encuentro internacional sea para los maestros que para los talleristas que eran actores o directores

profesionales. Se trabajaba con el fragmento de un texto y se presentaba el resultado final que no era un producto acabado, ninguno, no era la filosofía de la escuela, se pedía que los maestros mostrarán la esencia de su mirada y tratar de aportar algunas técnicas y alguna visión a los participantes. Podían haber 10 talleristas en un curso y cada uno de un país diferente de toda América Latina, porque así estaba pensado este cruce de culturas y lenguajes diferentes.

6. ¿Se ha vuelto hacer este encuentro?

Sí, por lo menos 4 o 5 veces se hizo en Cuba, ahora ya la sede no reside más allí. Y se transformó en una escuela itinerante, cambió su dirección con la muerte de Osvaldo Dragún argentino.

7. ¿Los maestros elegían los talleristas o al revés?

Los talleristas podían escoger el maestro con quién trabajar y si coincidían demasiados con uno, se trataba conversando de redistribuirlos, la escuela tenía un principio democrático que trataba de no contradecir nunca. Se ponían los nombres de los maestros por la mañana y los talleres se inscribían.

8. Cuéntame de la presentación que mostró Andrés Pérez.

La presentación que Andrés hizo en esta ocasión me causó un impacto muy especial, este taller que era una convivencia de un mes entero, era en un hotel que personalmente Fidel Castro asignó a esta experiencia y era un hotel que está a las afueras de La Habana, en la Municipalidad de San Antonio, donde está la Escuela Internacional de Cine.

El hotel está instalado a lado de una comunidad de pobladores de esta zona, había una visible separación entre los pobladores y el mundo especial de los experimentadores del hotel. De allí pasaban mucho académicos y estudiosos invitados para las diferentes manifestaciones organizada por la Universidad de La Habana; el lugar se llama Machurrucutu. En el hotel no había salones para exhibiciones, allí se ocupaban los espacios que cada maestro consideraba pertinentes.

La presentación de Andrés me impactó por la presencia y por lo que él hacía en el transcurso de la experiencia. Evidentemente él siempre tuvo sobre mí un interés, por su mirada penetrante y por ser una persona con cierto poder místico. Él hacía movimientos utilitarios, tratando de resolver los problemas de la presentación, se ajustaba a un tipo de energía y a una gestualidad muy desnuda muy precisa que a mis ojos, lo convertían en un actor, también si en este momento se ocupaba de resolver algunos imprevistos etc. para la presentación. Sus actores, los del taller tenían esta misma propiedad mística que pudieron absorber en un solo mes de trabajo en conjunto. Al parecer la exigencia rigurosa de Andrés la logró transmitir a los talleristas que trabajaron con él. Tenía un respecto religioso para todo lo que se hacía allí.

Por lo que yo conocía de las posturas estéticas de Andrés, creo que claramente trabajó con el elemento fundamental en su trabajo, que es el elemento máscara. Que no es solo una máscara superpuesta, si no es una actitud integral que el actor construye y que tiene que ver con la experiencia que el director chileno tuvo en Francia con la Mnouchkine.

Pienso que lo más interesante en Latinoamérica, en este momento, es ver como el artista autóctono produce una cosa distinta, radicalmente propia de su mundo, de su cultura pero infiltrando con mucha generosidad maestros del mundo. Creo que es muy importante analizarlo, porque América Latina tiene un papel importante en las creaciones híbridas, porque está hecha por cruces, de todas las zonas del planeta está instalada por su historia, por su composición y etnia, en el centro mismo de estos intercambios.

Es interesante la experiencia de Andrés si pensamos de como trajo algún río profundo cultural que se enriqueció en este caso con su experiencia francesa, que a su vez se nutre de lejanas culturas.

Volviendo a la presentación, me parecía que estos actores tenían una actitud en lo que estaban ofreciendo que era precisamente de ofrenda y profundamente generosa y parca, no era la exhuberancia de otras poéticas. Había una contención y una entrega profunda de respecto de hermandad y estaban trabajando sobre el tema América Latina. El texto imponía una visión sobre una filosofía de la convivencia.

Las diferencias de Andrés eran de múltiples precedencias porque en su identidad está desde el muchacho humilde y popular hasta el artista, al homosexual pero también en algún momento tuvo una vida heterosexual, como sabemos con Rosa Ramírez, madre de su único hijo. Esto me parece otra zona interesante de una persona tan especial como Andrés.

Recuerdo en esta presentación la sensación de profundo respeto y mística contenida, como si fuera un ritual de intercambio muy cuidado en lo formal, en elementos de vestuario, en la forma de decir, en las máscaras.

Me acuerdo como mi hija, que en esta época era estudiante de economía quedó muy impresionada en presencia de una experiencia de este tipo, quedó entre sobrecogida y seducida, porque ella nunca había visto y yo muy pocas veces, un momento de comunión entre actores y espectadores, en un espacio natural, sin diferencia de altura entre público y actores.

9. En Cuba en estos años, los '80, ¿qué teatro se hacía?

Era el momento en que se desplegó una vanguardia de jóvenes directores cubanos, en 1988 La Habana se estremeció con una experiencia que se llama *La cuarta pared*.

Era una extraordinaria situación en la cual el director Víctor Varela que tenía 20 años y poco más, convocaba noche tras noche de 8 a 10 espectadores en la sala de su pequeño departamento, donde 5 actores muy jóvenes, realizaban un espectáculo de mucha fuerza visual. El desafío estaba en el trabajo corporal de los actores, él hizo como un rescate de Grotowski, hombres y mujeres terminaban la cuarta pared quitándose toda la ropa y quedándose impasible a medio metros de los espectadores. Tuvo muchas repercusiones en la sociedad cubana esta obra, algunos la apoyaron, diciendo lo perturbador que estaban siendo estos jóvenes en la Cuba socialista de final de los '80, que decían malestar otro sector los atacó por razones banales como el desnudo. Sucesivamente el estado le ofreció un espacio teatral tradicional que los movió a obras mucho más estéticas que políticas.

Estaban brotando nuevas tendencias de jóvenes cubanos, que querían trabajar con los cuerpos de los actores como metáfora de una tensión fuerte con la sociedad, era muy importante decir desde lo físico y desde la exposición del cuerpo del actor, desestabilizando los marcos normales de la sociedad. Decir la inquietud, la incomodidad, la utopía de alguna forma.

Estaban en el mismo hemisferio de los espectáculos de Andrés, que todavía en Cuba en esta época no se conocían.

Creo que es importante acordarnos que el teatro Latinoamericano en todas las regiones abrió una época nueva desde los años '80 por razones múltiples y en el mundo también,

pero por razones diferentes o mezcladas y combinadas. Los parámetros que hoy en día se toman en cuenta son la caída del muro de Berlín y la desaparición de la Unión Soviética en 1989-1991, que trastornaron todo el cuadro ideológico en todo el mundo y en América Latina en especial. A la luz de eso están cayendo las últimas dictaduras y se está empezando un proceso de democratización. Era una época que se estaba cerrando y los artistas venían con nuevas propuestas. Hoy en día me parece que el teatro estaba anticipando otra manera de vivir la desigualdad, la injusticia, ya no había en los artistas la idea bien estructurada del marxismo que había en las generaciones anteriores, sino una institución desde el teatro de otra forma de convivencia a la cultura dominante, que ya no iban con un discurso ideológico. Eso estaba pasando al final de los años '80 cuando surge *La Negra Ester*.

Algunos comentaristas de esta época dicen que se abandona el ángulo de visión político para utilizar alguna expresión cultural. Era como sustituir la utopía política por una visión de la cultura, donde todos podríamos interconectarnos, la interculturalidad surge en este momento.

Andrés es una visión de este concepto un poco porque lo trae en su propio impulso, pero también por haber trabajado con Ariane Mnouchkine que participó precisamente de este movimiento como Peter Brook. Buscan posibilidad de encontrar vínculos humanos desde culturas diferentes.

En el mundo y en América Latina cambia a finales de los '80 la manera de vivir el teatro y de poner el teatro en contacto con la sociedad, de manera distinta de como se hizo en los años '60. Se forman artistas que asumen la función de directores y dramaturgos, como fue Andrés Pérez con su última obra *La huida* una verdadera hazaña, que hubiera podido marcar una época.

10. ¿Qué otra obra viste de Andrés Pérez?

Siguiendo *La huida*, puedo decir que acá no hay el mundo popular, hay una exhibición valiente de lo que es una historia real, oculta y atroz del país llena de prejuicios.

Una de las cosas más interesantes de esta obra es cuando los actores iban diciendo lo que les estaba sucediendo al hacer esta dramaturgia: Andrés estaba elaborando un metalenguaje de la representación. Cada actor estaba mostrando su dificultad personal y se combinaban estos dos planos, el de la actuación y el de lo real.

La presencia de él en el escenario era de una fuerza increíble, a pesar de que su cuerpo ya estaba minado por la enfermedad. En esta obra habla de un tema prohibido como el de la homosexualidad, sacando a la luz su opción sexual.

La obra se presentó en las Bodegas Teatrales, que era un espacio increíble que la compañía y Andrés habían transformado en otra cosa, habían objetos colgando de los árboles, había un bus colorado donde la gente entraba a conversar, vivían en la explanada un cóndor, una mariposa, un escorpión. Cuando la función terminaba la gente no se iba de allí, por alguna razón, es lo que se llama "estado de comunitas" cuando un grupo siente que tiene una fuerza especial y que no se puede separar en aquel instante. Era una experiencia de vida excepcional, eran utopías humanas lo que se vivía en este lugar.

Me acuerdo también haber visto *El desquite*, melodrama rural en la misma línea de *La Negra Ester*. Trabaja también en esta ocasión con los arquetipos, figuras que forman los grupos humanos, hay arquetipos actuando espectacularmente como la María Izquierdo, eran actores con la mística de la consagración y la economía. Parecían un poco japoneses por la economía que la utilizaban para producir perfección. Todo eso combinado con el melodrama y con la imaginería rural chilena resultó ser una mezcla tremenda.

11. ¿Cuándo viste *La Negra Ester*?

Vi por primera vez *La Negra Ester* hace poco, fui para cumplir con una deuda que tenía conmigo y con Andrés. Lo que si considero muy significativo de la función a la que asistí, es que la gente lleva a sus hijos a ver la obra como si fuera una leyenda del país.

Había mucho público que iba como quién acude a un lugar sagrado del teatro, por eso la necesidad de llevar otras generaciones como testigos.

Entrevista realizada el 11 de mayo 2009 a Pedro Jiménez, director y actor chileno

1. ¿Cuál es tu recuerdo de Andrés Pérez en la escuela como profesor, cuando llegó a trabajar en el Departamento de Teatro de la Universidad de Chile?

Llegó a la escuela alrededor del '99, nosotros egresamos en el año 2000. Andrés Pérez llegó al Departamento de Teatro de la Universidad de Chile, en un momento súper conflictivo, estábamos en el segundo semestre y en mi curso había muchas individualidades fuertes y la profesora responsable de nuestro egreso, abandonó el curso porque no se la pudo con nosotros, había personas con mucho carácter y complicados y la profesora renunció.

Se empezaron a buscar profesores reemplazantes y es allí donde aparece el nombre de Andrés Pérez. En este mismo año, el Departamento organizó un intercambio con el Centro Dramático de Normandía, con un director de teatro, Eric Lacascade, y se seleccionaron algunos estudiantes de mi curso para participar en el proyecto. Así que este curso tan "problemático" fue reducido.

Pero antes de la selección para Francia, llegó a hacernos clases, a todos, Andrés Pérez. Llegó con su paciencia, con una rigurosidad, con una firmeza, con un teatro, porque él llega con un teatro instaurado, con una manera de hacer teatro clara, con una visión del quehacer teatral. Llegó a ejercer una disciplina, sin ser autoritario y allí se ven los maestros; supo hacerse cargo de un grupo de egocéntricos de cuarto año, con su manera de ser centrado, limpio y prolijo en todo, tan fino para hacer su propuesta, para proponer sus ideas, para tomar al actor e introducirlo en su escuela, en su mundo, en su juego que tenía, en la metodología de la Ariane del Théâtre du Soleil.

Había dos compañeros de mi curso, que ya habían trabajado con Andrés en proyectos profesionales, Mariana Muñoz e Iván Álvarez de Araya, que eran como el ejemplo vivo de su manera de hacer teatro.

Trabajamos con el Andrés para nuestro egreso con un clásico del teatro, *La Orestíada* y ulteriormente armó con algunos de nosotros la obra *Chañarcillo*, que la presentamos en el Teatro Nacional Antonio Varas, cuando el director del teatro era Fernando González.

Para mí Andrés fue el primer director que me enseñó el camino y no el resultado, tenía esta capacidad de subirse al escenario y mostrarte el camino, de guiarte, tomarte, mirarte a los ojos, de no actuar tal personaje, este es lo más complejo, de no ponerse a actuar el personaje, él trabajaba componiendo en el escenario, otra cosa que me queda de él es la de terminar las cosas en el escenario, nunca componer solo en casa. El texto era sólo una partitura, tú llegabas y el texto estaba en escena como si fuera una partitura musical, tú ibas leyendo tus notas como un instrumento musical, estas cosas marcan, quedan.

El nunca se enojaba, nunca lo vi gritar o insultar a alguien. Nunca lo escuché decir un garabato, Andrés era de ensayos largos, tenía esta escuela, que los actores durmieran allí, si era necesario uno se quedaba toda la noche ensayando, se tomaba tiempo para descubrir, no era un compromiso, el teatro era su vida.

La visión estética, la visión conceptual, era muy especial, muy bella, muy de él, muy nacional, muy primitiva, muy indígena, muy de pueblo, del pobre, de defender la pobreza, sus armas apuntaban siempre al mismo lado, todas sus obras, desde *Popol Vuh*, a *Madame de Sade* o *La Negra Ester*, todas tenían elementos populares.

2. ¿Cuánto te ha quedado en tu trabajo como director y como actor de la experiencia de haber podido trabajar con él?

Nos quedó la cosa de lidiar con los actores. Tenía una capacidad de afrontar los problemas con una calma, una disciplina y uno a veces pensaba que estaba hecho de piedra. Lamentablemente pocos años antes de su muerte, su vida no fue fácil, le cerraron muchas puertas y lo hicieron pedazos.

Me queda la disciplina de afrontar los conflictos, siento que quedan cosas adentro del escenario, como por ejemplo, cómo se trata el actor, cómo se manipula. Ya que es tan difícil trabajar con cada persona, con cada singularidad, él era capaz de tratar a cada personalidad distinta, con cada tipo de actor, sacarle el mejor provecho de cada uno.

Queda la metodología de componer en el escenario, ciertas técnicas, como cuando uno estaba bien, mandaba el actor a sentarse y hacia hacer el rol de esta persona a otro actor.

La capacidad de saber escuchar también nos enseñó, él decía que cada uno tenía derecho a hablar y cada uno tenía así que escuchar.

3. ¿Tu crees que actualmente en el teatro chileno han quedado trazas de Andrés Pérez en lo que se está haciendo ahora?

Creo que sí, hay gente que ha sido influenciada por él, como por ejemplo todas las compañías de teatro callejero, que él mismo impulsó.

Entrevista realizada el 20 de mayo 2009 a la profesora de Diseño Teatral del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile, Maite Lobos.

1. Me interesa mucho hablar contigo, eres la primera persona de diseño con la que hablo, cuéntame tu experiencia con Andrés Pérez.

Las primeras obras donde trabajé fueron los montajes que se dieron simultáneamente de *Noche de Reyes* y *Ricardo II* en el Teatro Esmeralda, era 1992.

Me llamaba mucho la atención ver como las decisiones se tomaban comunitariamente y de como Andrés estaba muy preocupado del quehacer teatral y cotidiano, desde la dirección a la producción.

Cuando llegué a trabajar con ellos, habían empezado hace un tiempo atrás a desarrollar el diseño de las dos obras y en esta etapa trabajó el Daniel Palma y los actores habían cambiado en su mayoría. En las cosas ya avanzadas habían algunos elementos que quedaron, como lo de pensar el personaje desde adentro hacia afuera. Quiero decir, pensarlo con ropa interior, con la complejidad de un vestuario que implica el acto de vestirse, sobretodo para la época de la que se trataba, que era un momento de la historia de Inglaterra con el *Ricardo II*, que es un momento particular y la de *Noche de Reyes* que es más atemporal. Era un principio de operación el vestuario y este de adentro hacia afuera, implicaba un trabajo con el actor, tanto para el vestirse como para la creación del personaje. Tenía que empezar de adentro y de allí sumar partes, Andrés trabajaba mucho ensayo tras ensayo con el concepto de sumatoria de conceptos, como aportes; cuando en escena veía cosas que funcionaban o cuando estaba de acuerdo, lo decía y cuando no lo estaba no decía nada y entonces el actor tenía que proponer otra cosa hasta que él decía algo, como este color te quedaba muy bien, esta cosa por acá, no sé, te colgaste algo que te hacía sonar los pasos, me gustó, daba como mini pista que surgía en el escenario.

2. ¿Cuánto era válida la propuesta del diseñador, respecto a la del director o actor?

Era un trabajo en paralelo porque consistía, según el método de la Mnouchkine. Acuérdate que estos dos montajes nacen como un gran homenaje a Ariane y a su método, el sistema de trabajo consistía que íbamos a ensayo; pongamos que el ensayo

partía a las 17.00. A las 15.00 todos teníamos que estar en el teatro, los actores vistiéndose, maquillándose y los diseñadores estaban en el taller desde mucho antes, diría desde la mañana. El actor llegaba con una idea de lo que quería hacer y de que personaje quería ensayar y nos pedía telas, había mucha ropa usada, accesorios, objetos por reciclar, teníamos también muchos libros con diseños de la época como referencia. El trabajo nacía entonces entre el actor y su idea y nosotros diseñadores que en el taller hacíamos una especie de boceto del personaje, con cinturones, telas amarradas por un lado o cocida rápidamente y eso era lo que se probaba en el escenario en ensayo, después si eso andaba bien, nosotros lo pasábamos en limpio, se hacía definitivo, empezábamos a cortar y cocer y también a darle una línea y una estética, por ejemplo para los colores, trabajábamos en la composición. Para los ensayos se probaban puro borradores y con el tiempo se iba refinando hasta llegar a la construcción del traje final. En el *Ricardo II*, había mucha ropa interior, como calzones, camichones bordados y allí era donde se empezaba a construir, poniendo intersecciones de telas y haciendo capas. Otro elemento importante era que estábamos trabajando con la estética del actor balinés, con algunos elementos del Kathakali, el actor trabajaba con una gestualidad muy corporal y con las manos, con los mudras. Los actores no tenían zapatos, ninguno, se ponían el vestuario, tenían un maquillaje muy marcado y las únicas partes libres eran los pies y las manos, lo demás era cuerpo con vestuario en movimiento. Los montajes tenían música en vivo y habían muchas coreografías. En el *Ricardo II* casi todos los actores utilizaban máscaras de Bali y había que hacer una articulación estética muy basada en el teatro balinés, en el Kathakali y en elementos de historia del occidente europeo del 1600. Resultaba ser un collage.

3. En *Noche de Reyes* ¿se utilizaban máscaras?

No, no habían máscaras, había mucho maquillaje, pero no máscaras.

4. ¿Las máscaras balinesas son fijas o tienen articulación?

Algunos personajes tenían máscaras de media cara y tienen una forma tan perfecta que inmediatamente se adhieren a la piel, con un poco de maquillaje se integraban rápidamente. Estas máscaras tienen un espesor que va disminuyendo debajo de las

mejillas y es por eso que forman parte de la cara misma. Alguna tiene pelos, tienen ojos y los actores ven a través de unos agujeritos. Tienen la mirada fija y el actor trabaja con esta gestualidad.

Estas máscaras las compró Andrés en su viaje a Bali y trajo muchas. Durante los ensayos se ponían todas afuera y los actores se dejaban seducir por ellas y cada uno ensayaba con una.

5. ¿Has vuelto a trabajar con algún director que utilice una metodología parecida a la de Andrés Pérez?

Fue la única vez que tuve un proceso de creación de vestuario así tan rico, lo tuve también en la obra *Popol Vuh* siempre con Andrés. Sí, con él fue la única vez. Era un trabajo muy bonito, de largos tiempos de creación y experimentación, lo terminamos en 7-8 meses. Andrés lograba integrar todos los departamentos creativos, eso era maravilloso. Tenía una manera de trabajar muy poco jerárquica, era muy colectivo su teatro. Yo en esta época era todavía estudiante de diseño.

6. ¿Has vuelto a tener un proceso de trabajo y de creación como con el Andrés Pérez? ¿Te ha influenciado esta experiencia en tu manera de crear?

Es muy difícil, porque hay que trabajar en estrecha relación con el actor y con el director, no he vuelto a tenerlo. A mí como diseñadora me ha dejado totalmente marcada haber trabajado con él, lo central para mí es ver como el actor tiene su corporalidad, como se mueve. Empiezo desde adentro y sigo vistiendo mi personaje. Hay que observar como el cuerpo del actor con el cual uno trabaja se relaciona con los objetos que yo le propongo, es innegable este tipo de proceso, es muy importante. Enseñando siempre subrayo a mis estudiantes este concepto para empezar a trabajar en la creación de un nuevo diseño y sobretodo para no crear una apariencia de personaje.

7. Volviendo a *Ricardo II* y *Noche de Reyes* cuéntame más del proceso creativo, de los ensayos.

Se ensayaba cada obra un día por medio y era muy divertido porque cuando ensayábamos *Noche de Reyes* andábamos de muy buen humor, bromeando todo el tiempo y el día de *Ricardo II* andábamos todos silencioso y introspectivos, andábamos en el clima tragedia. Se producía de manera natural, de hecho cambiaban los colores en el taller donde pasábamos a tener telas de muchos colores hasta llegar a los días de la tragedia y todo se hacía oscuro, colores grises, color sangre, colores intensos. Y era extremo porque nada era comercial, nunca se pensó en estas obras como algo comercial. Fue bastante público, pero nunca se pudo salir fuera del teatro y llegar a otros espacios. Fue un homenaje que nació y se quedó en el Teatro Esmeralda. Al *Popol Vuh* le fue mucho mejor.

8. ¿Donde se estrenó el *Popol Vuh*?

Se estrenó el mismo año, el '92 en el mismo teatro. El proceso de ensayo también fue en el teatro y también fueron 6-7 meses de ensayos. Y se reestrenó en el Parque Forestal y tuvo mucho público. Se trabajó con el mismo sistema de trabajo, muchos ensayos, muchos meses. Durante esta obra llegaron, sí, muchas donaciones en ropa, en telas y también en objetos como por ejemplo máscaras, bordados...

Este trabajo fue muy complejo porque eran muchos los personajes. Habían muchos trajes que hacer, habrán sido sesenta personajes. Se trabajó sobre una adaptación de Andrés del cuento del nacimiento del hombre en la tradición de Guatemala.

Trabajamos mucho con los referentes visuales de los Mayas e hicimos una fusión con lo contemporáneo.

9. ¿Ustedes como diseñadores se dedicaban también al maquillaje?

El actor siempre se maquillaba y la propuesta de personaje nacía entre el actor y el diseñador, pero era principalmente responsabilidad del actor. Y cada ensayo se maquillaba.

10. El *Popol Vuh*, ¿fue la última obra donde trabajaste?

No, trabajé también con *La Consagración de la pobreza*, después seguí trabajando con el Gran Circo Teatro, pero en eventos. Obertura del Festival de Teatro de las Naciones, fue eso también un trabajo colectivo, el mismo tipo de trabajo pero en menos tiempo. Trabajamos en la Obertura del Festival de Viña.

Trabajé también en *El Señor Bruschino* en el Teatro Municipal, con una ópera lírica, pero el proceso fue distinto, muy rápido y funcional.

Me olvidé de contarte que fui de gira también con el Gran Circo Teatro, pero una sola vez, con el *Popol Vuh* en Hannover.

11. Una última cosa, ¿podrás hablarme un poco del método de actuación con el cual trabajaba Andrés?

Para él un principio como de limpieza de la escena era decir y hacer, nunca hacer las dos cosas juntas. Era posible también invertir, hacer y después decir. Había una suerte de ir en paralelo, el texto por un lado y la acción por otro. Eso regalaba a la escena un ritmo y una quietud, una estabilidad. Los actores trabajaban como los griegos, declamando el texto para adelante, con claridad. Este texto tenía que salir desde la emoción del actor, era una especie de flujo continuo entre palabras y acciones. Era casi un elemento a parte, el texto.

Esta manera de trabajar era parte del método que él elaboraba con los actores, que era muy oriental, muy limpio.

C. Consejos de Andrés Pérez recopilados por Ileana Diéguez, durante el taller en Cuba¹⁹¹

- El teatro es mágico, es sagrado. No admite una actitud banal. No importa el sistema teatral que se trabaje, lo importante es la filosofía que lo sustenta y que lo hace trascendente.
- El teatro es aparición, encarnación... El teatro es peligroso, como decía Artaud, es como la peste, contagia. Es una magia.
- El teatro es una profesión y un modo de vida. Es una carrera de toda la vida, no de un tiempo.
- El terreno del teatro es sagrado. Uno lo pisa y debe estar en la emoción.
- Todo es un viaje. Las mejores obras de teatro tratan de un viaje.
- El teatro es un espacio de reflexión, de investigación, de búsqueda del ser humano. Y hay que aprovechar cada instante del acto teatral para investigar, para autoconocerse y conocer a fondo el personaje.
- La cultura hindú es la civilización más antigua que nos queda como humanidad.
- Todo el origen del teatro tiene que ver con alejar demonios.
- El teatro debe siempre ser un diálogo, una emanación de energías, un dar y recibir.
- El teatro se vive, no se explica.
- Este trabajo es la búsqueda de la verdad y del ser humano, del alma del ser humano
- Es un sistema frágil, no se basa en la fijación, en lo histriónico, sino en la vivencia interior diaria, única desde la emoción, irrepetible
- Este es un trabajo hacia el otro. Transformarse uno para tratar de entender al otro. Es allí donde el teatro cumple su función social, revelándonos al otro, no ser reflejo de sí mismo, sino encontrar en el otro la similitud de costumbres.
- El actor es un visionario, un guía. Él va mostrando al espectador cómo es cada cosa que nombra

¹⁹¹ DIÉGUEZ, Ileana (2002), “Viaje a la máscara: notas de un taller”, *Revista Apuntes*, 122 : 112-123.

- El actor es un médium. Cuando comienza a hablar, ya no es él, sino el personaje. Es una encarnación, y la voz y el gesto salen, por sí solos.
- Para levantar las almas de los que escuchan, hay que levantar el alma del actor
- El actor siempre está trabajando, improvisando, indagando qué sucede en nuestro espíritu
- En el teatro, todo está permitido. Un viejecito puede saltar, pues es el corazón del personaje-actor que salta
- Todos esperan que el actor proponga. Son los actores quienes proponen y crean todo. En el teatro, él es el rey. Él decide el "tempo"
- El actor debe dominar muy bien lo que hace para despertar la atención. Debe hacer bien lo que quiera hacer. Pero aquello que no sabe, no debe hacerlo
- El teatro hace metáforas de la vida. Ante el público, el actor es una radiografía de emociones
- Hablar desde el corazón del actor al corazón del espectador
- El trabajo de un actor es encontrarle la emoción a la escritura textual dramática
- No interpretes el texto, no lo sojuzgues. Descúbrele a la emoción
- El problema no es sólo sentirlo, sino mostrar que lo estás sintiendo. Hacerlo evidente
- La evidencia manda
- Trabajar el cuerpo de un actor significa que cada parte de él esté en función de una emoción y la exprese
- Puede existir una emoción verdadera con un camino equivocado
- Visiona, ve... no busques la significación desde lo exterior. Busca dentro de ti, mira desde adentro, desde la emoción. No grafiques
- La búsqueda de la emoción del personaje es un trabajo individual de cada actor, y él debe saber qué hacer para encontrarla
- Cada actor debe tener un rito que le permita prepararse. Mientras se maquillan, deben iniciar el viaje

- La imagen no es actuación. La actuación no tiene que ver únicamente con la creación de imágenes, sino sobre todo con la emoción. Hay un teatro de imágenes y hay un teatro de emociones, de personajes.
- El diablo es concreto. Es una emoción maligna. Toda emoción es concreta.
- Hay que hacer a través del ser. El ser viene del sentimiento, de la emoción.
- Debes saber siempre desde que estado del alma cuentas una historia. Y debes mostrarlo inmediatamente que apareces sobre la escena. Contarlo con los ojos, con la mirada, con las manos, con los pies.
- Debes buscar otra escala en las emociones, más allá del realismo.
- Hay que dar toda la emoción, pero no derramarla, que no se desorbite, que no se salga del espacio del actor. Que tenga un receptor.
- Buscar la metáfora en el personaje, una metáfora del mundo, de cierta forma de pensar.
- No hay extras ni figurantes, todos somos protagonistas de la historia.
- Al personaje no se le puede forzar, es un parto natural, no violento pero si difícil. Y hay que saber cuando ocurren esos momentos.
- Hay que recordar, no el resultado del proceso de construcción del personaje, sino cual fue el camino recorrido, las imágenes y técnicas usadas. Interesa el como, el medio, no el fin.
- Debes cuidar tu propio reino. Sentirte un rey en tu personaje. Uno ayuda al otro en la medida en que tienes más mundo. Es una ayuda desde sí mismo.
- Deja que el personaje te elija para que tú lo representes.
- El personaje tiene que estar siempre en su presente. El teatro es presente, es urgencia.
- Hay que trabajar el misterio, la dimensión mítica de cada personaje.
- Rechacen lo banal, lo cotidiano, lo realista. Deben buscar su personaje en la categoría de lo legendario.
- Cada actor debe saber qué hacer para afinar su cuerpo, su mente... Su entrenamiento depende mucho del tipo de obra en que se encuentre trabajando. Así sabrá si necesita realizar ejercicios de estiramiento, de resistencia física o deberá practicar la meditación.
- La imaginación es un músculo y este músculo hay que tensarlo, trabajarlo. Hay que crear condiciones para desarrollar la imaginación.

- El teatro es mágico, pero esa magia no se encuentra fácilmente. Si amamos el teatro debemos prepararnos rigurosamente, debemos consagrarnos a él.
- Debemos luchar contra la lentitud. Ella es uno de los demonios del teatro. La rapidez ayuda en la improvisación, calienta el alma y la imaginación.
- Es preferible trabajar a partir de la sinceridad en el error.
- Buscar lo pequeño para lograr lo grande.
- Adonde van los ojos va el cuerpo, adonde va el cuerpo van los ojos, adonde van los ojos va el alma.
- No hay que saberse el texto, conocerlo si, soñarlo.
- No hay que poner, hay que descubrir.
- Que no hay agitación, sino precisión, sino precisión en los gestos.
- No fijen. Encuentre. Hay que seguir buscando, siempre hay una puerta que se abre. El oficio del actor es el de abrir puertas al personaje, no manipularlo.
- Cuídense de los artificios.
- No hay finales, la historia continúa siempre. Los personajes salen y nos dejan con una historia viva que continuaremos en nuestra imaginación.
- Hay que crear hasta contagiar.
- Ocurren movimientos en el espacio porque son movimientos del alma, pero no hay desplazamientos.
- Existe peligro en la simbología, en la excesiva codificación. Hay que buscar la justeza del símbolo.
- El problema es como traducir la verdad por caminos no realistas.
- Hay que saber ser cóncavo y convexo a la vez. Saber dar y recibir.
- Mirar enseña mucho.
- Háblale directamente a alguien, al corazón de la gente.
- No hay bufones en general, los hay en particular.
- No hay masas sino individuos que la integran.
- Siempre hay que dejarse sorprender.
- Para el aprendizaje de la verdad, hay que saber mirar.
- Se mira con el corazón.
- No hacer, sino ser el amor.

- Debes contar que es a ella a quien amas, contar con los ojos, con los labios, con las cejas.
- Vean como se puede armar esta historia, como organizarla de modo que unos nazcan y otros se vayan a dormir a sus legendarias tumbas. Están contando desde su emoción, alegres. Tenemos que saber por qué y a donde se va este pueblo. Nada termina. Entonces, como deben salir de escena estos personajes.
- Duerme tu desolación. Háblanos de tu soledad por la forma en que duermes y colocas tus manos.
- Bebe con los ojos. Mira con la boca.
- Piensa bailando, baila pensando.
- Debes saber escuchar con el cuerpo.
- Háblanos como si danzaras.
- Baila con los dedos, con los codos, con todo tu cuerpo.
- Haz que tus manos tiemblen de alegría.

D. Ficha artística de *La Negra Ester*

Dirección: Andrés Pérez

Dramaturgia: Andrés Pérez basado en las décimas de Roberto Parra

Elenco: Gran Circo Teatro

María Izquierdo: Japonesita, Doña Rosa, Doña Rebeca, Gloria

María José Núñez: Doña Clara, María

Aldo Parodi: El lacho, el chino, Lalo Parra, Barahona, Juan Asafate, un policía

Boris Quercia: Roberto

Rosa Ramírez: La negra Ester

Alejandro Ramos: Nicanor Parra, Aurelio, Nano, un policía

Ximena Rivas: Zulema, Violetta Parra, Gili

Guillermo Semler: Esperanza, Pablo Puntella

Pachi Torreblanca: Doña Berta, Hilda Parra, La Carmela

Horacio Videla: Antonio Fuentes, el negro, Abraham, el inspector de policía

Escenografía: Daniel Palma

Vestuario: José Luís Plaza

Maquillaje: no se indica

Iluminación: Luís Reinos

Música y Sonido: Jorge Lobos, Guillermo Aste, Álvaro Henríquez

Producción: Andrés García y Carmen Romero

Estreno: Plaza B. O'Higgins de Puente Alto (Santiago de Chile)

Fecha de estreno: 9 de diciembre 1988

Funciones: 10, 11 y 12 de diciembre

El valor de la entrada era de 350 o 500 pesos

La obra contaba con el auspicio del gobierno francés

Temporadas y giras:

Gira Nacional: se realizaron funciones en todo Chile

Gira Internacional: Canadá, Francia, Inglaterra, Irlanda, Italia, Suiza, Estados Unidos, México, Alemania, Suiza, España.

La Negra Ester estuvo en cartelera en Chile desde diciembre 1988 hasta marzo 1999 y se representó en todo Chile y en varios países extranjeros. En estos últimos años han vuelto

a haber remontajes de la obra por parte del Gran Circo Teatro. De hecho el 2008 fue un año de celebraciones de sus 20 años.

En marzo de 1989 salió a la venta un casete con toda la banda sonora de la obra. Era un relato de todos los ritmos populares de Chile en la década del '40: cueca, mambo, cumbia, bolero, tango, baladas y el himno nacional. Los músicos Jorge Lobos, Guillermo Aste y Álvaro Henríquez hicieron un recuento, un saludo a la memoria y tradición musical de nuestro país.

En la *Revista Apuntes* nº 98 otoño-invierno 1989 y en colaboración Fundación Andes, sale editado el texto de *La Negra Ester*. Se agotó la primera edición *Roberto Parra. Poesía popular, cuecas choras y La Negra Ester*, aparece el video alrededor del 20 de octubre del '95.

En 1989 ganaron 5 premios APES (Asociación de Periodistas de Espectáculo): Boris Quercia como Mejor Actor y Revelación del presente año, Rosa Ramírez Mejor Actriz, Andrés Pérez mejor Director y *La Negra Ester* el mejor Montaje del Año. En 1991 fueron galardonados con el Premio Ollantay 1990, mención "Nuevos aportes", que entrega el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral.

E. Homenajes

En esta parte quiero recopilar como valioso testimonio del trabajo de Andrés Pérez y como clara demostración de cariño a su persona, algunas cartas de despedida para su muerte, 3 de enero del 2002.

Isidora Aguirre

Dramaturga

¿Los que se van, recuerdan, Andrés?¹⁹²

Querido Andrés:

A nosotros, sobrevivientes, nos piden que hablemos de los ausentes, pero ocurre iqué aún no creo en tu ausencia! Tu muerte fue una equivocación. Pienso que durante un lapso, breve quizá, el espíritu de esos ausentes (eufemismo para evitar la repetición de una odiosa palabra) sigue planeando, inmaterial, cerca de nosotros – según mi madre, que solía hablar con los espíritus, cuando pasaba un tiempo decía que ya estaban en el séptimo cielo, donde eran inalcanzables. Y bien, hablemos de ti cuando aún te siento presente.

Primero, tengo que agradecerte que, con tu interpretación del personaje Lautaro, le dieras tanta categoría a la obra. Te recuerdo esforzándote para sacarle el sonido a un auténtico cuerno de guerra que nos prestó amablemente el amigo Gastón Soubllette... También se me vino a la memoria la expresión de tu rostro al descubrir, de pronto, en uno de los ensayos, que la despedida de Lautaro era, simbólicamente, la despedida de Allende...

Próximo encuentro, la dirección de *La Pérgola de las Flores*, en la Estación Mapocho. Necesitabas a una docena de jóvenes para los personajes secundarios que cantaran y bailaran: con tu fama y lo que te admiran los jóvenes, se presentaron doscientos...

¹⁹² AGUIRRE, Isidora “¿Los que se van, recuerdan, Andrés?”, *Revista Apuntes* 122: 32-34.

Me pediste, con toda humildad, autorización para destacar el sentido social de la obra... lo que ocurrió en la Estación Mapocho, donde acudían cada tarde tres mil espectadores – lo que llamabas un evento – fue una fiesta inolvidable... Yo te recuerdo como hermano, y siento que fue un privilegio tenerte como actor y luego como director, porque hay (había) en tu persona algo de irrepetible que no sabría definir...

En fin, donde sea que estés, te saludo, y si existe la reencarnación, ¡por favor coincidamos una vez más en una nueva vida!

Leopoldo Pulgar

Crítico teatral y periodista

El Pérez anda rodando¹⁹³

Así llaman a Andrés Pérez Araya amigos y conocidos cercanos y lejanos. El Pérez. Dos palabras llenas de familiaridad... Aunque se aisló y ensimismó más de una vez... nunca se sintió solo. Ni en la vida ni en la muerte. Se ligó a la gente con las cosas que hizo. A través de todos sus montajes... Quizás por eso, durante su velatorio, entre el jueves 3 y el viernes 4 de enero 2002, el escenario del Teatro Providencia se transformó en el más fabuloso altar de la cultura popular de que se tenga memoria en el Santiago urbano.

Amigos, fiesta, música, llanto y llanterío se acumularon en este recinto. El protagonista central de la fiesta del Pérez fue eso que llaman ciudadano común. Tan anónimo como el pueblo presente en muchas de sus obras...

Esta atmósfera de feria bulliciosa bajo techo que se esparció en el funeral del Pérez permitió codearse entre todos, aceptarse en el calor y la humedad, como bajo la carpa de un circo... Los músicos siempre están en escena... el funeral revive este rito, sin aspavientos, sin más amarras que los hechos de la vida cotidiana chilena, melancólica y marginal.

Empujado por mil manos, la urna salió el viernes 4 de enero del Teatro Providencia y a través de una ventana subió a una micro (bus) funeraria. Esta inventada Línea Pérez

¹⁹³ PULGAR, Leopoldo “El Pérez anda rodando”, *Revista Apuntes* 122 : 16-164.

Araya se encaminó hacia el centro de Santiago, haciendo un recorrido simbólico hasta llegar al cementerio de Villa Alemana.

Cristián Soto

Dramaturgo y actor

Elegía para Andrés¹⁹⁴

Andrés,

El moreno, ojos tristes, ojos encantadores.

Te mandaron pa'l cerro y sin aguacero.

¿Adónde vai?

¿Por qué no te quedai?

Si estamos aquí todos reunidos, te venimos a ver.

Niño de Punta Arenas, joven de Tocopilla y hombre en San Antonio.

¿Quién le conoció?

Esto que estí en un cajón, ¿es de verdad?

O ese es otro teatro más.

Ya pó, ponte la peluca y haz la Esperanza.

Súbete a la micro y haz cantar a la panza.

El negro Andrés, al indio Andrés, el teatro del Andrés.

¿Qué te cuesta?

Y con el teatro callejero, ¿qué paso?

¿Que ya te se olvidó?

¡Ya! ¡Estai enojado!

Putá la hueá que soi taimao.

¿Qué te cuesta? Si siempre fuiste guapo,

Y iputa que te gustaban los harapos!

Andrés, pórtate bien y que no se te ocurra nunca hacer otra Negra Ester,

Mira que la gente la tenemos taimada y la Compañía esta vez no sabe qué hacer.

¹⁹⁴ SOTO, Cristián, "Elegía para Andrés", *Revista Apuntes* 122 : 165-166. Esta elegía el autor la compuso y la leyó durante el velatorio de Andrés Pérez en el Teatro Providencia.

Andrés, amante de la ranchera y de la cueca coja, te pusiste los zapatos de circo y de ahí nadie más te los sacó.

Armando la carpa y deshaciendo la carpa,

¡Abúrrete un rato!

Y vámonos a comer un poco de cazuela

Oye Andrés, sabí que yo no te entiendo,

Te quejai por el arriendo y ahora el teatro lo tenemos repleto.

Andrés Taurino, sírvete un vasito de vino y

Tengamos una buena conversa, al lado de la vieja piñineta.

¿Qué opinai?

Sí, el vino es barato pero con un poco de azúcar mejoramos el garabato.

Oye Andrés, sabí que no me quedan más argumentos para convencerte,

Pero igual me falta un desenlace convincente.

¿Que no hay desenlace?

Entonces, ¿qué le decimos a todita esta gente?

Que te fuiste pa'lcerro a tirarte unos flatitos y

Que no te esperamos porque de seguro que en el corazón te tendremos.

Andrés, iputa que nos hai hecho llorar!

Si siempre te gustó el melodrama total.

El sabor a cazuela hecha por madres valientes.

La cordillera y el mar fueron tu deleite.

Construiste a hombres de barro y de madera, ataste un circo en tu mente y luego lo construiste

Y aún no contento, a niños y adultos enloqueciste.

Con tu color, con tu mirar sereno y con tu pelo de indio chileno.

Zamba, cueca y tambor.

Con ellas creaste calor, calor de machi, calor de huachos, calor de leña en tus brazos.

Andrés, en el partir, sólo te quiero decir que iputa que me hiciste reír!

Y como tu siempre dijiste entre intermedios de llantos.

¡Que viva el teatro!

¡Que viva Andrés Pérez por siempre!

Te guardamos en el corazón de nuestra gente.

Joan Jara
Coreógrafa y bailarina
Directora del Centro de Danza Espiral
y viuda de Víctor Jara

Para Andrés¹⁹⁵

...Gracias, Andrés, para siempre. Con razón el pueblo te quiere tanto. Lástima que nunca tuviste el apoyo institucional que merecías.

Mariana Muñoz
Actriz

Andrés Pérez, el Principito, Nemesis y otros cuentos preciosos para mí¹⁹⁶

La enfermedad que podría ser del amor se llevó a Andrés, la vida misma y la tristeza. Hace un tiempo se alojaban en su cuerpo un ejército de hombrecitos que invadían su sangre... no pudo contra ellos. Lo tenían rodeado. Lo amenazaban. Se multiplicaban. "Que duermas con los angelitos" le dije "y con ustedes a ladito" me dijo.

Una mañana le contó a la Rosita Ramírez: Santiago repleto de gente vestida de blanco, llevan carteles que dicen: "Andrés Pérez está sano". Y así te vas... Me quedó el bochinche de tu despedida, con la multitud y la pena negra de todos.

No voy a olvidar nunca el día que me invitaste a trabajar contigo y me preguntaste si sabía cantar. O cuando me diste la confianza para interpretar el rol de la Japonesita en *La Negra Ester* y fui inmensamente feliz...

Gracias le doy al cielo por haberte conocido, lo que me enseñaste no lo puedo traducir, está en el idioma del alma...

¹⁹⁵ JARA, Joana "Para Andrés", *Revista Apuntes* 122 : 75.

¹⁹⁶ MUÑOZ, Mariana (2002), op. cit., pp. 94-97.

Pedro Lemebel

Escritor

Carta para Andrés (o tu silencio ya me dice adiós)¹⁹⁷

Y quizás más allá de la Última nube que oscureció el cielo de tu ocaso, me atrevo a escribirte sin saber realmente donde volarán estas letras preñadas de vacío. Porque ya no estás, porque ya no vuelves, porque decir nunca más querido Andrés, resulta tan inútil como imaginarte nuevamente pintando la ciudad con el campanear technicolor de tu teatro circo. Por eso te escribo, tal vez desde aquella Última vez que me encontré con Rosita Ramírez en el hospital San José, en esos pasillos fétidos a cloroformo y desinfectantes, y al preguntarle cómo estabas, una sombra gris entristeció el optimismo de su respuesta.

Está un poco mejor, le escuché decir, y después de dejarte una breve nota, me fui más tranquilo pensando que aún teníamos Andrés Pérez para rato, que por fin habías logrado burlar la siniestra mano de la plaga que se llevó a tantos amigos nuestros. Quise pensar que pronto volvería a encontrarte recuperado y sonriente, porque no era justo que te fueras en la plenitud creativa de tu juventud. Pero no fue así, un día, un telefonazo nos abofetea la dorada mañana de tu despedida. Y sin creerlo todavía, asistí como un espectador más al teatro Providencia, donde se presentó como una obra póstuma el montaje carnavalero de tu alegre funeral. Pero a pesar de tanto público que llenaba la sala, esforzándose por transformar la tristeza del sepelio en homenajes festivos, a pesar de que en el escenario relampagueaban las coronas, los inciensos, y estaba presente el arco iris piojo de tu estética escenográfica, a pesar de la manga de travestís que llegó a las tres de la mañana para homenajearte con la música de Madonna y el famoso *Resistiré*, de Gloria Gaynor, a pesar de las plumas y el retumbar de los taco altos maricuecas que hacían tambalear el ataúd con la fiebre disco, a pesar de todo eso, querido, una honda pena marchitaba la pirámide de rosas rojas, claveles amarillos y azucenas lagrimeras donde tú eras aquella noche la Cleopatra dormida de su teatral reino. Difícil resulta contarte cómo fue todo aquello; el desfile de figurines de teleserie con gafas oscuras que

¹⁹⁷ LEMEBEL, Pedro (2003), *Zanjón de la Aguada*, Santiago, Quebecor World Chile S.A., pp. 145-147.

llegaban derramando una lágrima cosmética por la partida del genial maestro. Después un colchón de políticos que entre pésame y pésame, cacareaban con sus celulares colgados a la oreja. También creí ver algún representante del gobierno que traía los saludos presidenciales con un dejo de remordimiento. El resto, tus amigos, tus amores, tus admiradores, brindamos embriagados por la tristeza hasta que llegó el alba con su equipaje de colores. Nada más, ninguna música de circo que alterara la rutina aburrida de este caluroso Santiago. Ni siquiera tu rostro estampado en las portadas de los diarios podía revivir el carnaval patiperro de tu inagotable fiesta. Por eso, al nombrarte me cuesta tanto escribir nunca más.

Homenaje a Andrés Pérez

El Teatro Providencia se llenó de cuecas y foxtrots entonados, entre otros, por Lalo Parra y bailados por Malucha Pinto y Rosa Ramírez. Una verdadera escenografía se montó en torno a la urna. Gran cantidad de arreglos florales decoraron el escenario, que también incluía una pequeña mesa de maquillaje y asientos en primera fila para los amigos y familiares. La madre, sentada a dos metros del féretro, siguió atentamente las alternativas del velatorio. La misa, oficiada por su amigo, el sacerdote Enrique Contreras, no estuvo exenta de alegría y entusiasmo. El oficio religioso fue seguido atentamente por la multitud, que acompañó con aplausos cada una de las canciones de la ceremonia. Pero sin duda el momento más emotivo fue cuando se entonó la canción *El último adiós*. Fue entonces cuando los asistentes no ocultaron sus lágrimas por la tristeza de ver partir al hombre que cambió el concepto de teatro en Chile.

Tras finalizar la ceremonia, el ataúd fue trasladado dentro de una “micro” antigua utilizada por el Gran Circo Teatro para trasladarse. Festivamente decorada con colores y coronas florales, y con un cartel de recorrido que rezaba Línea Pérez, transitó la caravana hacia la Pérgola de Avenida La Paz, donde las pergoleras le brindaron una colorida despedida con pétalos de flores.

Andrés Pérez ha muerto. A los cincuenta años de edad el gran creador emprendió otro viaje, ahora sin regreso. Autor de *La Negra Ester*, mito que creó un antes y un después en el teatro chileno. Viajero incansable, contaminador de experiencias teatrales y

tradiciones: el teatro de calle, la mascarada, la fiesta, reconquistó espacios sociales y se apropió de evidencias antes sólo identificables en lo marginal, lo popular, y les hizo una seña culta. Puso a sus personajes en medio del puerto, a actuar en plazas y corsés fabulosos. Renovador de la memoria personal y continuador de los mitos revolucionarios, celebró la pobreza y conquistó estímulos y nuevos sentidos. Con un desespero bastante raro de encontrar ya entre la gente, se entregó a la tarea y a la utopía de formar actores y de dar vida a sus sueños teatrales. Se sumergió en su presente con la desmesura de la pasión y el intuitivo ritmo de decir las cosas más sencillas, las cosas más terribles al público chileno, en quien confió definitivamente.

¿Es posible reivindicar el futuro sin nostalgia? ¿Es posible imaginar los nuevos territorios del teatro latinoamericano sin su presencia física? Tendremos que meditar sobre su vida, acerca de sus decisiones estéticas, sus fantasmas, la sencillez con que siempre se mostró. Teatrista integral hasta la médula, renovador de roles antes fijos y adormecidos, apostó por el trabajo en equipo en busca de nuevas identidades. Siempre vuelve a nuestra memoria Andrés Pérez con alegría y confianza porque definitivamente existe la Esperanza.

Él hacía que una historia desgarrada y autodestructiva pareciera encantadora y divertida. Convirtió su vivencia personal, trozos de autobiografía, en experiencia para el espectador, destino improbable de mutuo conocimiento. Investigador de posibles chilenidades, a veces ocultas o sumergidas, transmite hoy parte de su herencia: *La Negra Ester*, *El desquite*, *Época 70: Allende*, *La consagración de la pobreza*, *Madame de Sade*, *Nemesio Pelao ¿qué es lo que te ha pasao?*, *La huida...*

Para sus personajes siempre fue cuestión de vida o muerte, una fiesta del sentimiento, un correr, un estado de intensidad máxima, siempre. Andrés Pérez vivió en la emoción del sentimiento y del teatro, en la emoción de la flor.

Andrés Pérez deja el legado del teatro, de volver sobre lo efímero, reconquistar lo entretenido y lúdico del ejercicio de la inteligencia, el valor de las oposiciones que fueron motivo de sus búsquedas: campo-ciudad, rural-urbano, irse o quedarse, qué dejar, qué tomar, qué olvidar, qué anhelar.

F. Fotos



Bienaventuranzas. Dirección: Andrés Pérez. Teatro Callejero, 1983. En la foto: Rodolfo Pulgar, Aldo Parodi, Rosa Ramírez, Paulina Hunt, entre otros.

(1) *Bienaventuranza*



Andrés Pérez maquillándose para la función de **Ricardo II** de William Shakespeare.
Dirección: Ariane Mnouchkine. Théâtre du Soleil, Francia, 1984.

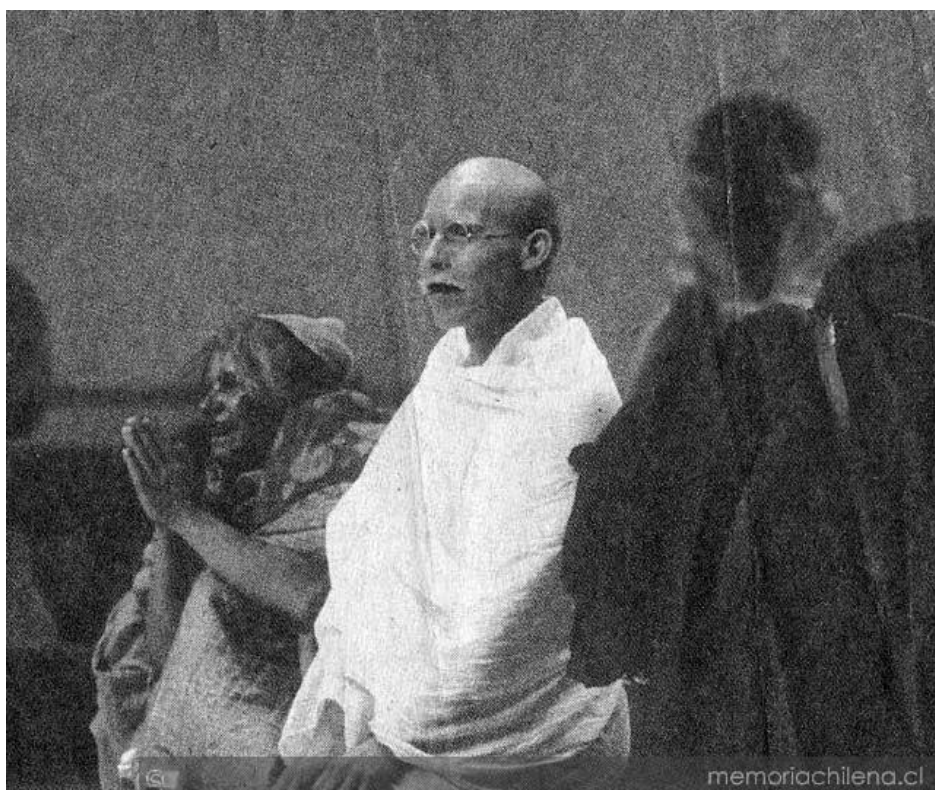
(2) *Ricardo II*

L'Indiade de Hélène Cixous. Dirección: Ariane Mnouchkine. Théâtre du Soleil, Francia, 1987. En la foto: Andrés Pérez interpretando a Gandhi.



Fotografía: Martine Franck - Julio Astudillo.

(3) *L'Indiade*



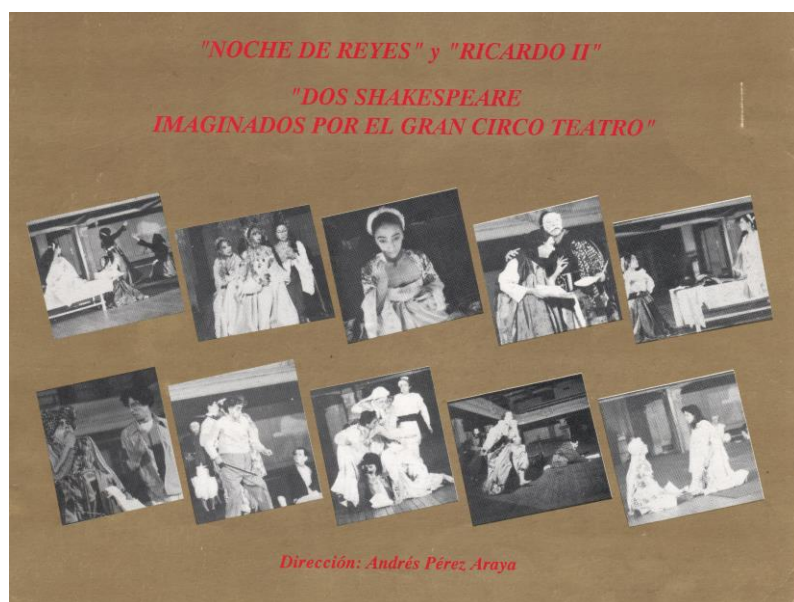
memoriachilena.cl

(4) *L'Indiade*



Horacio Videla como José Tohá y Rodolfo Pulgar como Salvador Allende en **Epoca '70: Allende**, creación colectiva. Dirección: Andrés Pérez. Gran Circo Teatro, 1990.

(5) *Epoca '70: Allende*



(6) *Noche de Reyes/Ricardo II*



(7) *Noche de Reyes*



(8) *Ricardo II*



(9) *Ricardo II*



(10) *Ricardo II*



(11) *Ricardo II*



(12) *Ricardo II*



(13) *Popol Vuh*



(14) *Popol Vuh*



(15) *Popol Vuh*



(16) *Popol Vuh*

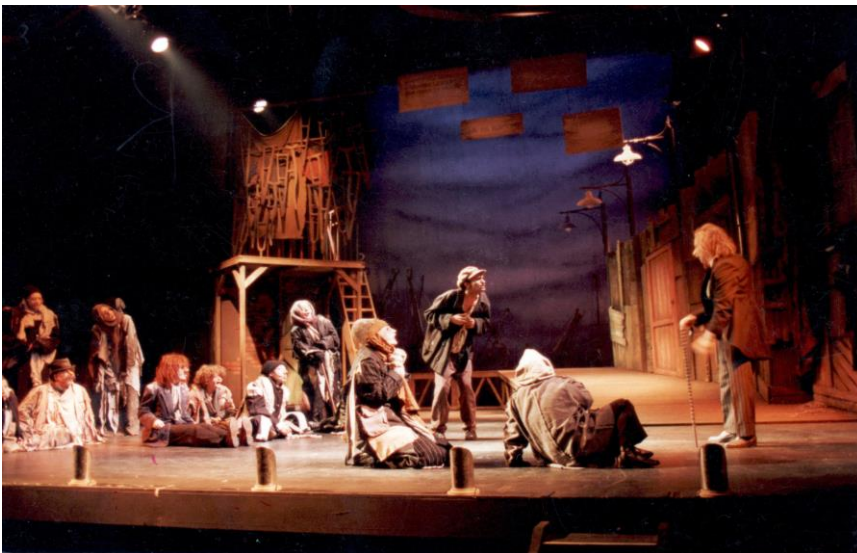


Fernando Gómez-Rovira (Anne) y Claudio Rodríguez (Renée-Madame de Sade)

(17) *Madame de Sade*



(18) *Opera de Tres Centavos*



(19) *Opera de Tres Centavos*

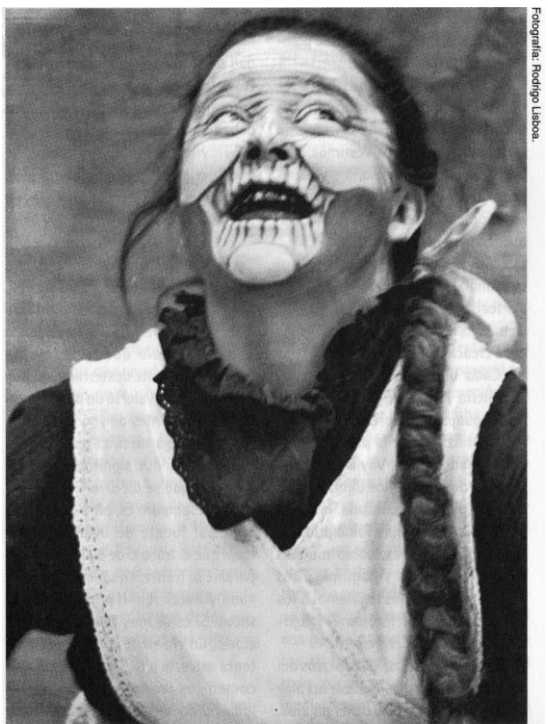


(20) *Opera de Tres Centavos*
F. González y A. Pérez



Nemesio Pelao, ¿qué es lo que te ha pasao? de Cristián Soto. Dirección: Andrés Pérez, 1999. En la foto: Fernando Gómez-Rovira (Nemesio) y Gala Fernández (Helena).

(21) *Nemesio pela'o que es lo que te ha pasa'o*



Mariana Muñoz como la Mamita en Nemesio Pelao, ¿qué es lo que te ha pasao? de Cristián Soto. Dirección: Andrés Pérez. Compañía Gran Circo Teatro, 1999.

(22) *Nemesio pela'o que es lo que te ha pasa'o*



(23) *Chañarcillo*



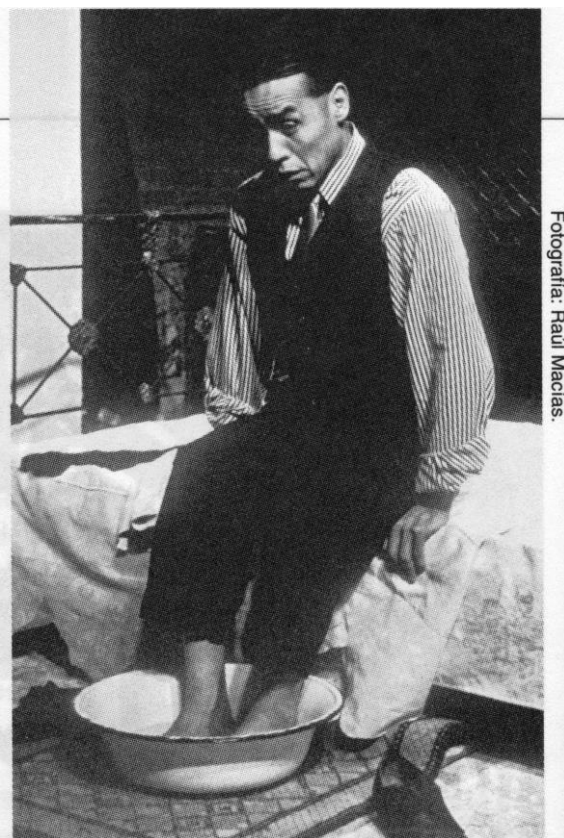
(24) *Chañarcillo*



(25) *Visitando el Principito*



(26) *Visitando el Principito*



Fotografía: Raúl Macías.

Andrés Pérez interpretando el rol principal de **La huida**. Dramaturgia y dirección de Andrés Pérez. Matucana 100, 2001.

(27) *La Huida*



(28) *La Huida*



(29) *La Negra Ester*



(30) *La Negra Ester*



(31) *La Negra Ester*



Horacio Videla, Rosa Ramírez, Boris Quercia, Guillermo Semler,
María José Núñez, Alejandro Ramos.. Foto: Antonio Quercia.

(32) *La Negra Ester*



(33) *La Negra Ester*
Función en la casa de República enero 2009



(34) *La Negra Ester* y su publico
Función en la casa de República enero 2009



(35) Funeral de Andrés Pérez, 2 de enero 2002 calle Alameda



(36) Día del Teatro del 2005 en el espacio de Vicuña Mackenna



(37) Día del Teatro del 2005 en el espacio de Vicuña Mackenna

Archivos de las fotos

Fotos N. 1, 2, 3, 5, 17, 21, 22, 27, 31, 32 y 35

AA.VV. (2002), "Especial Andrés Pérez (1951 – 2002)", *Apuntes Teatro*, 122.

Fotos N. 4

www.memoriachilena.cl.

Fotos N. 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15 y 16

Archivo personal de la profesora de Diseño Teatral de la Universidad de Chile, Maite Lobos.

Fotos N. 18, 19, 20, 23 y 24

Archivo Teatro Nacional Chileno.

Fotos N. 25 y 26

Archivo personal de la actriz Mariana Muñoz.

Fotos N. 28

www.premioaltazor.cl/andres-perez-la-huida.

Fotos N. 29, 30, 33 y 34

Archivo personal Francesca Ceccotti.

Fotos N. 36 y 37

Archivo del Gran Circo Teatro, www.grancircoteatro.cl.

ANDRÉS PÉREZ:

"Me Voy en Busca de las Formas Audaces que Aquí No Encuentro"

El lunes se dirige a París el joven actor, coreógrafo, director y dramaturgo, Andrés Pérez ("Lautaro"). Viaja becado por la Embajada de Francia para realizar estudios y participar en los montajes de Ariane Mouskine y Patrice Chereau. Tuvo opciones y eligió a estas artistas por haber visto algo de sus trabajos en libros. De la primera leyó sobre su montaje del "Ricardo II" de Shakespeare ambientado en el Japón feudal y tratado en estilo Kabuki. Es decir, va "un poco en busca de las formas audaces de creación que aquí no encuentro".

—Tú fuiste creador del Teatro Callejero, hoy no se escucha nada de él...

"El callejero se vino a una casa, a ésta 'casa del arte vivo', —situada en calle Bustamante— para intentar bucear lo que es la vida y el teatro. Esta actividad no termina porque yo me

voy; no soy el líder, no puedo ser responsable por las opciones de la gente que trabaja junto a mí. Todo esto es parte de un gran proyecto, yo así lo siento. No queremos más esa separación entre arte y vida. La creación teatral no es individual, por eso es bueno vivir en comunidad. Se da una experiencia rica e increíble, que es la de vivir con la gente con la que se crea".

—¿No crees que, con tu viaje, pueda desintegrarse el grupo que básicamente tú formaste?

"No. Si de aquí nace un grupo, nace un grupo muy fuerte. Una de las cosas que hemos aprendido es a mirarnos a través de los ojos de los otros. Y por esa visión, tu propio ensueño interior no se va a ir".

—¿Pero cuál es tu importancia en la formación humana de los otros?

"Quiero ayudar a que las personas

desarrollen su caudal de creación, pero no quiero que ellos canalicen el mío. Lo importante es el proceso de ellos... Y en eso estamos, fortaleciéndonos, cada uno con su propio mundo interior, en el arte vivo y en la vida".

—¿Por qué hablas del arte vivo? ¿Hay arte muerto?

"Hay un arte que no contribuye o que te enajena... ese no es arte vivo. Ese sólo adormece, no da vida. Es lo opuesto a lo que estamos buscando".

—En esa materia, ¿qué pasa con los actores, ¿han perdido capacidad de entrega?

"No es capacidad de entrega. Hay mucha disociación, dispersión de espíritu. El hombre total, que en potencia está en cada uno, está disgregado. ¿Mi caso? Yo estoy en este momento totalmente separado, por las circunstancias, pero sigo conciente de mis otras partes".

—Desde tu trabajo en "Amerindias" dices que te sientes sometido. ¿A qué?

"A la educación, a la moral de esta sociedad que en general no te da libertad de elección. La educación es vista como una acumulación de datos que te permitirán acceder a sectores mejor ubicados socialmente. ¿La moral? Es sólo la clasificación en bueno y malo; de emitir juicios... Bueno sí. Reconozco que yo también emito juicios, pero trato de hacerlo lo menos posible".

—¿Qué te llevas?

"Todo lo que hice y todo lo que no hice. No dejo nada. Todo lo llevo. Entre otras cosas, la sensación, la intuición de que hay un gran espacio abierto, puro, positivo, creativo, generador de vida que está dentro de uno y que hay que echarlo para afuera".

"Me voy tranquilo por la comprensión de que no estamos en este mundo para destruir sino para crear y comprender que uno es parte de un proyecto infinito. Y si me voy al extranjero



"Mi partida no va a significar la disolución de la comunidad artística en la cual vivo", asegura Andrés Pérez.

ahora es porque creo que voy a encontrarme con gente que está en mi misma onda, en la misma búsqueda. Quiero conocer a gente que no alcancé a conocer porque se tuvo que ir de Chile. Quiero verlos, saber cómo están, saber qué piensan... en fin conocerlos".

—¿Qué pasa con los clásicos aquí en Chile?

"Que a los clásicos sólo se les clasifica como clásicos. Aparte del trabajo de Fernando González para 'Romeo y Julieta' y algo menos en el 'Ricardo III' de Cano, hay poco traslado del clásico que le hable a las generaciones de ahora. Hay una poca adecuación para que uno salga conmocionado, cambiado, después de haberlos visto".

—¿A qué se debe?

"Es por la disociación que existe, en los creadores chilenos, entre la forma y el contenido. Hay una búsqueda sólo en lo formal".

PEREZ, Andrés, "Me voy en busca de las formas audaces que aquí no encuentro", *El Mercurio*, 1 de octubre 1983, Santiago.

ANDRÉS PÉREZ

“MI OFICIO ES PROVOCAR

■ Rodeado de encajes antiguos y aristocráticas pelucas, el director Andrés Pérez estrena hoy su singular versión de «Madame de Sade», donde sólo hombres encarnan los roles femeninos.

Andrés Pérez no gusta de hacer casting ni audiciones para convocar a los actores de las obras que dirige. Menos aún para su versión de «Madame de Sade», que se estrena hoy, donde sólo hombres interpretan roles femeninos. La conformación del elenco fue producto del azar. De un momento a otro se encontró rodeado por seis amigos actores con los cuales estaba buscando una obra que poner en escena. “Me vi sin mujeres a mi alrededor. Soy muy receptivo a ese tipo de circunstancias. Me pregunté qué significaba eso”, recuerda Pérez.

Fue en ese momento en el que surgió la idea irrefrenable de acercarse de nuevo al texto del escritor japonés Yukio Mishima. Sin embargo, luego de este montaje barroco y sin concesiones, Pérez volverá al terreno que le es más cómodo: lo circense y lo popular. El próximo año presentará la obra «Nemesio pelao ¿qué es lo que te ha pasado?», original de Cristián Soto, una picaresca revisión del tópico universal de la búsqueda del padre bajo el prisma del Gran Circo Teatro.

—¿Por qué sólo hombres encarnan a los personajes femeninos de Madame de Sade?, recurso que resulta tan provocativo...

“Esta obra no puede no ser transgresora. Cualquier intento por suavizar «Madame de Sade» sería una traición a Sade y Mishima. Para mí no es ninguna novedad que hombres interpreten a mujeres porque está dentro de la tradición del teatro. Es propio que un actor encarne algo que no es. Además, como el autor es un japonés, Yukio Mishima, es mi forma de acercarme a la tradición de los onnagata, actores que se especializan en interpretar a mujeres”.

—Los intercambios de roles sexuales y la ambigüedad están presentes en toda tu obra...

“Cuando egresé de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile interpreté a La Celestina, que es una mujer de 75 años. Lo hice y lo aprendí desde dentro. Lo de «Madame de Sade» podría ser algo más escandaloso porque los actores tienen la misma edad que los personajes. Pareciera que cuando uno trabaja mujeres viejas es menos escandaloso que trabajar mujeres jóvenes”.

—¿Te interesa provocar y perturbar al público?

“Mi oficio es provocar y perturbar al público. Me interesa sacar al espectador del lugar donde está. No necesariamente a través del efecto sino a través de la belleza. Es la primera vez en mi carrera que uso tan macizamente el recurso de hombres vestidos de mujer”.



MORTALMENTE PARECIDOS

Tras las seis mujeres presentes en la obra de teatro «Madame de Sade» yace la influencia de dos sombríos personajes: su verdadero protagonista, el Marqués de Sade, y el autor, Yukio Mishima, escritor japonés que a través de esta puesta en escena intentó acercarse al alma femenina y exorcizar su ambigüedad sexual.

La vida de Sade no fue menos extraordinaria que sus escritos. Se casó con la heredera de una noble familia, Renee-Pelagie de Montreuil, en 1763. Pero la calma del matrimonio se rompió cuando afloraron sus conductas sexuales violentas y frenéticas. Sade disfrutaba torturando y sodomizando a su joven mujer en elaboradas orgías.

A pesar de los límites inadmisibles de la imaginación del noble francés, sus pecados en la vida real fueron de poca monta: al marqués

no se le atribuye más que el envenenamiento de cuatro prostitutas en Marsella. Hasta hoy se dice que en los alrededores de París gustaba de recoger indigentes para flagelarlos en privado, hecho que no está comprobado.

Entre tanto, las crisis existenciales de Yukio Mishima nacen de la singular relación con su abuela. Una mujer histérica y enfermiza que obligaba al pequeño a dormir con ella y a vestirse con ropas de mujer por mero capricho. Bajo su consentimiento, asistió por primera vez al teatro kabuki, en cuyos sanguinarios suicidios se inspiró —ya adulto— para planear su muerte. El 24 de noviembre de 1970, Mishima se autoejecutó abriéndose el vientre para ser luego decapitado por un joven amante. Algunos de sus amigos confidenciaron que el escritor preparó por seis años la ceremonia.

hay sectores que defienden que la figura del hombre sea incólume”.

—¿Es el mismo efecto que ocupaste con el personaje de Willy Semler, Esperanza, en «La negra Ester»?

“Eso es algo diferente. El personaje que creó Willy Semler —que no existía en el poema de Roberto Parra, ya que el 40 % de lo que aparece

en la obra de teatro lo escribí yo y un gran porcentaje lo inventaron los actores— era un travesti. No era una mujer”.

—¿Cómo surgió la necesidad de la ambigüedad sexual de estos personajes?

“Tuve conversaciones imaginarias con Mishima, sabiendo que eran imaginarias. En su libro «Confesiones de una máscara», Mishima recuerda la impresión que tuvo cuando su abuela lo llevó por primera vez al teatro. Estando en el foyer, Mishima ve abrirse una puerta y detrás de ella aparece un onnagata fumando. En ese instante nació en mí el interés de hacer «Madame de Sade» con hombres por lo que significa la representación, lo doble y hasta donde se puede llegar con eso”.

—Ese primer encuentro de Mishima con el teatro te recordó tu primer acercamiento a las tablas...

“No. Mi primer encuentro con el teatro fue a través de elementos parateatrales relacionados con la misa y la liturgia católica. Al asistir con mis padres a la iglesia, que son muy católicos, me atrajo la ceremonia, las procesiones, los vía crucis, la Cuaresma, las estatuas y las cruces. Todos esos elementos misteriosos me gustaban. Cuando fui acólito me agradaba el olor a incienso, los pasos solemnes”.

—¿Por qué te alejaste tanto de tu vocación religiosa y optaste por el teatro?

“Cierta necesidad adolescente de la libertad y de estar alejado de las instituciones. De hecho, lo sigo haciendo. En un momento dado deseaba convertirme en sacerdote. Entré al seminario a los 14 años, me enfermé, caí en cama y me puse a adaptar una novela para el teatro”.

—Sostienes que en «Madame de Sade» busca la belleza. ¿Cómo le explicas esa premisa al público que va a considerar grotesco el efecto de ambigüedad sexual?

“Lo grotesco forma parte de la belleza. El que cree que lo bello es solamente un tipo de altura, un tipo de rostro, de nariz o de pelo debe saber que eso es imposición, no es belleza. Un hombre haciendo de mujer forma parte de la belleza”.

—Como Sade, ¿consideras la perversión y lo inmoral como parte de la belleza?

“No lo sé. Hay un espacio personal y privado de aceptación. Cuando las cosas se imponen ya sea por el dinero, comprando a otro o por la fuerza, ahí está el punto de la amoralidad”.

“SADE Y

10 6 NOVIEMBRE 1998

MIRANDA, Rodrigo, “Andrés Pérez: Mi oficio es provocar y perturbar”, *El Mercurio*, 6 de noviembre 1998, Santiago.

LAS MIL CARAS DE ANDRÉS PÉREZ

El actor y director teatral está interpretando a Madame de Saint-Fond en su montaje de Madame de Sade, donde exhibe su capacidad para cambiar de apariencia sobre el escenario. No son nuevas sus posibilidades camaleónicas: "Hay que dejar que el personaje hable a través de uno", dice el artista.



● El actor interpretó a Mahatma Gandhi, en la obra francesa La India de Sus Sueños, que dirigió Ariane Mnouchkine (1988). Arriba, a la derecha, en 1982, como Lautaro; abajo, junto a Silvia Piñeiro, en 1975, cuando era estudiante y pagaba sus estudios trabajando en el Bim Bam Bum.

Pocos son los actores chilenos que logran transformar completamente su fisonomía interna y externa en función de su personaje. Andrés Pérez es uno de ellos. Aunque su labor de director de teatro predomina en su actividad actual, de vez en cuando sube al escenario como reemplazo, tal como lo ha hecho en La Negra Ester y, ahora, en el remontaje de la versión de Madame de Sade, de Yukio Mishima (Sala El Trolley, San Martín 841).

En esta historia que habla de las mujeres que rodearon al Marqués de Sade, roles interpretados sólo por hombres, Pérez reemplazó a Ramón Llao y, por tanto, utiliza la vestimenta de Madame de Saint-Fond, la suegra del hombre que puso en órbita el amor sádico. El cambio físico es total.

Pérez ha exhibido capacidad camaleónica para interpretar personajes de naturaleza muy distinta en la decena de roles que ha hecho. Lautaro fue su primer trabajo profesional, un montaje que se valoró como el mejor de la temporada. Fue en 1982: allí interpretó al legendario y semidesnudo mapuche, un inquieto joven que después vistió ropaje mixto, debido a su relación con los españoles, según el texto de Isidora Aguirre y dirección de Abel Carrizo. Tres años antes había encarnado a Mercuccio, el amigo de Romeo, cuya muerte desencadenó la tragedia en la obra de Shakespeare.

SER EL OTRO

"El trabajo con las más-



● Andrés Pérez como Madame de Saint-Fond, en el montaje de Madame de Sade que el mismo dirigió y estrenó el año pasado.

caras me clarificó que en el teatro uno encarna a otro, al personaje, y que en ese viaje uno se va conociendo", dice Andrés Pérez, respecto de la responsabilidad del actor de someterse a las exigencias de su rol. "En realidad, recalca, el actor es como un medium y los espíritus se encarnan en él".

A Lautaro lo percibió como un hombre que "absorbe los adelantos técnicos de una cultura para ponerse al servicio

● PROXIMA OBRA

A partir de este mes, Andrés Pérez retomará su trabajo de director con las actividades previas del montaje con el texto del joven dramaturgo Cristián Soto. Nemesio Pelao ¿Qué es lo que te ha Pasao? La obra, de tono semiurbano y semirural, con muchos toques de humor y sátira, habla de un muchacho sin familia que huye por el país, perseguido por fuerzas oscuras.

de su pueblo", aunque reconoce que "la época que vivíamos en la Universidad y en el país, a principios de los 80, y la

cercanía de edad que tenía con Lautaro" también influyeron en la construcción de su rol. A su vez, el shakespeareano Mercuccio le resultó "muy sensorial" en medio del ambiente juvenil de la puesta en escena.

Una exigencia máxima vivió Pérez en 1988 cuan-

do debió adelgazar 15 kilos para interpretar a Mahatma Gandhi en La India o La India de Sus Sueños, la aplaudida obra del Theatre du Soleil, que dirige Ariane Mnouchkine, en París. A la increíble semejanza externa con el héroe hindú, el actor pudo agregar ese pulso de fragilidad física y gran fortaleza anímica del pacifista, lo que se enfatizó con el gran trabajo de maquillaje y vestuario que hace casi imposible saber quién

está detrás del personaje. "A mí me gusta trabajar de modo de no reconocerse uno mismo, porque sólo así me reconozco en el otro", explica Pérez.

Algo similar pero por partida cuádruple había experimentado en otro montaje de la Mnouchkine: La Terrible pero Inacabada Historia de Norodom Sihanouk, Rey de Camboya, de Helene Cixous, en 1985. Allí hizo cuatro roles, siendo el más destacado el Embajador de Camboya en Francia, un personaje más gordo que Pérez consiguió utilizando rellenos. Siempre con su maestra francesa, el chileno fue también un divertido bufón del Rey en Ricardo II, de Shakespeare, con su cara enmarcada por el típico gorro.

Andrés Pérez llama "encuentro" con el personaje la transfiguración que vive un actor en el escenario. O "encarnación", ya que "es dejar que el otro hable". En ningún caso dice que es travestismo, una alternativa que valora y que se basa en el ocultamiento de una naturaleza, como sucedió con Esperanza, en La Negra Ester. Aquí, en un ambiente de prostíbulo, interpreta "a un hombre que se disfraza de mujer para cumplir el sueño de algunos hombres de acostarse con hombres vestidos de mujer", dice Pérez.

"Uno es un medium, un traductor de lo que él habla".

Leopoldo Pulgar I.

PULGAR, Leopoldo, "Las mil caras de Andrés Pérez", *La Tercera*, 8 de agosto 1999, Santiago.



"LA NEGRA ESTER" VA A BROADWAY

En sólo tres años, este colectivo de trabajo se ha consolidado en el mundo del teatro a nivel internacional, llegando hasta el mismo Broadway, uno de los centros más importantes del mundo.

Con camas y petacas, este Gran Circo-Teatro que nació en Puente Alto, salta a la gloria en Nueva York.



Se iniciaron en el teatro callejero. Luego, en 1988, se instalaron en Puente Alto para entregar una nueva propuesta al público en una obra original en su contenido y montaje: "La Negra Ester". Desde ese momento, el Gran Circo-Teatro no cesó en su cosecha de éxitos.

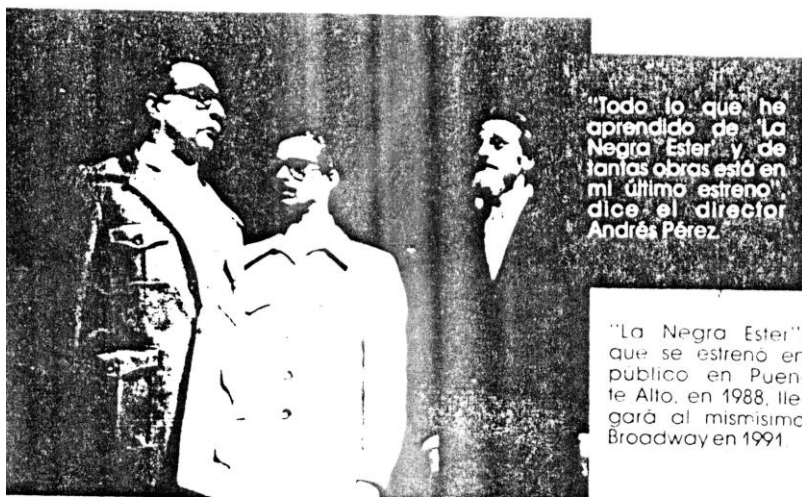
En menos de dos años lograron

convencer al público extranjero, recibiendo muy buena crítica de uruguayos, norteamericanos, franceses e ingleses, entre otros. Y ahora, como broche de oro, confirman que presentarán "La Negra Ester" en Broadway, a partir de junio próximo.

"La crítica en Los Angeles fue fabulosa — cuenta el director Andrés Pérez—. Nos puso en las nubes. Así surgió el interés de productores de Nueva York, primero en verla y luego en presentarla en Broadway." Se irán con camas y petacas: "Viajaremos todos —cerca de treinta personas—, desde el boleterero hasta el cuidador de la carpa, porque somos un colectivo de trabajo", explica el director. Pero el viaje a Estados Unidos, el arriendo de las tres casas que necesitarán y la forma en que traducirán la obra —seguramente con subtítulos al borde del escenario— no son, en la actualidad, la principal preocupación de la compañía.

Acaban de estrenar su nueva obra, "El Gran Circo-Teatro de Chile, época '70, Allende", que recibió elogiosos comentarios durante su presentación en Zurich. En dos horas y media —sin intermedio, "porque la historia no lo tuvo"—, utilizando de extraordinaria manera los recursos de música y sonido, los actores reviven una etapa de la historia chilena". "Hemos tratado de ser lo más parciales e imparciales posible —explica Andrés Pérez—, es la visión de un grupo de artistas e indudablemente que puede existir parcialidad, pero no existen juicios, ni apriorismos, ni prejuicios."

"La Negra Ester" y la nueva obra se presentarán alternadamente en el Teatro Esmeralda. Según su director, es para todo público, aunque no siempre todos la entiendan en el momento, porque "la cultura se logra en capas sucesivas, como en las tortas de milhojas".



"Todo lo que he aprendido de 'La Negra Ester' y de tantas obras está en mi último estreno", dice el director Andrés Pérez.

"La Negra Ester", que se estrenó en público en Puente Alto, en 1988, llegará al mismísimo Broadway en 1991.



Artículo sin nombre del periodista, "La Negra Ester va a Broadway", *El Mercurio*, 11 de octubre 1990.



Boris Quercia y Rosa Ramirez protagonizan "La negra Ester", obra que anoche se presentó por última vez.

COMENTARIO:

"La Negra Ester" Vive en la Gente

- El montaje de Andrés Pérez sobre décimas de Roberto Parra reunió, en dos días, a dos mil personas incondicionales, dispuestas a dejarse llevar y a participar de una fiesta popular.

"La negra Ester" tiene una vida propia que ya no pertenece al escenario. Está en la gente, forma parte del inconsciente colectivo; se metió en la sangre de todos esos que el miércoles volvieron a aplaudirla para "ayudar un poco al tío Roberto".

El público que repletó la carpa de la Estación Mapocho estaba formado, principalmente, por quienes volvían a acercarse a "La negra Ester", empujados por el recuerdo de las funciones que antes se ofrecieron en Puente Alto o el cerro Santa Lucía. Era un público cautivo por los devaneos de Rosa Ramirez y su Negra, un grupo incondicional que ahora esperaba recrear imágenes y que, en su mayoría, se enfrentaba al espectáculo propuesto sin buscar sorpresas.

Es por eso que cada momento del montaje fue aplaudido como si se tratara de un número de variedades. Así, la entrada de Boris Quercia recibió una ovación antes de que éste dijera nada; así, la presentación de las niñas del "Luces del Puerto" fue acogida como un desfile de starlets.

LOS CHOCLOS Y EL ESPECTRO

Todo en la carpa de la Estación ayudaba al embrujo: desde los asistentes (incluido el Presidente Frei) hasta las ventas. Para entrar, una fila interminable resguardada por puestos con dulces chilenos, chicha, bebidas variadas y choclos cocidos, que se agotaron durante el intermedio y que fueron consumidos con fervor por los asistentes, algunos de los cuales comentaban que en Chillán Viejo también los vendían. Unos los comieron para saciar el hambre; otros, para sentirse parte de este juego teatral que iba más allá del es-

cenario; y todavía otros, los comieron como una humorada.

Es que había de todo en la Estación. Porque una de las gracias de "La negra Ester" es cortar el espectro social de manera transversal. Es chilena "La negra" y eso gusta; tiene cercanía para todos e involucra al país entero en las visiones propuestas y también en lo auditivo: todo el repertorio folclórico urbano recurrente está allí extractado, como referencia o como alcance. Y junto a eso, la cueca, Violeta Parra y las décimas de Roberto Parra, pícaras y coloridas, como los piropos de la Vega Central.

MUSICA DE CALLES

Esta nueva versión, que reunió a prácticamente todos los miembros del elenco original, volvió a tener ese sabor picante y popular que hace parecer desabridos los tortuosos caminos por los que se ha perdido algún sector del teatro. "La negra Ester" tiene color de variados tonos y también hace participar diferentes lenguajes. Llamen la atención, por supuesto, las décimas de Parra, que no cansan y cuya sola entonación remite a un clima popular, de fiesta.

Puede ser que en 1988 alguien no supiera qué decir ante un montaje cuyas figuras eran Andrés Pérez, Boris Quercia, Aldo Parodi, María Izquierdo, Willy Semler o Rosa Ramirez. Eso hace aún más importante el éxito que "La negra" tuvo en sus inicios. Hoy, en cambio, nadie podría dudar de que allí hay algo interesante. Fue en "La negra" donde terminaron de cuajar personalidades importantes para el teatro chileno que siguen teniendo cosas que decir. Por eso, ahora era casi una obligación aplaudir.

Siempre en su lugar, el músico Cu-

ti Aste, compositor, intérprete, arreglador e instrumentista que antes que "La negra" había ya demostrado sus dotes al crear el poderoso clima de "La historia sin fin". Gran parte de la responsabilidad de la "Negra" recae sobre él y así ocurrió nuevamente. Es desde la música que se crean las complejas coreografías que constituyen cada escena. Son los ritmos escogidos, la oportunidad de cada efecto sonoro y las citas —que viajan desde la Canción Nacional hasta las *cuecas choras*, pasando por las cumbias, el tango, los boleros—, los que construyen, finalmente, el tono evocador de este montaje. Tono que es, quizás, lo más permanente que tiene "La negra Ester". Eso aquí estuvo de nuevo.

EL ROTO Y LA MEMORIA

Con Presidente Frei incluido, a la par de algunas personalidades gubernamentales y de la TV chilena, el día del estreno la función partió puntual.

Abrieron la noche el saludo del Presidente a Roberto Parra y unas palabras de un emocionado Andrés Pérez, dedicando todo este esfuerzo al autor de las décimas.

Entonces, la magia operó. Aste y su gente partieron con un amago de Canción Nacional que incluso levantó a algunos de sus asistentes, y pronto entró Boris Quercia —con su increíble parecido a Roberto Parra— balanceándose en un movimiento quebrado y sinuoso, a medio camino entre el roto chileno y Cantinflas. Desde ese instante, el público ya estaba entregado, respondiendo a su memoria o viajando a propósito cerca de ella.

Quince minutos de aplausos cerraron la primera función.

Juan Antonio Muñoz H.

MUÑOZ, Juan Antonio, "La Negra Ester vive en la gente", *El Mercurio*, 6 de enero 1995, Santiago.

La compañía fundada por Andrés Pérez se traslada al Barrio República

El Gran Circo Teatro encontró casa nueva

RODRIGO ALVARADO E.

ROSA RAMÍREZ, directora de la compañía Gran Circo Teatro, ayer recibió de manos de la ministra de Bienes Nacionales, Romy Schmidt, las llaves de la propiedad (concesión de uso gratuito por 18 meses, extensible a cinco años) que se convertirá en el nuevo escenario de sus presentaciones artísticas y culturales.

Con un avalúo fiscal que supera los 320 millones de pesos, la antigua casona está ubicada en calle República 301, se emplaza en un terreno de 1.820 metros cuadrados y tiene una superficie edificada de 1.900 metros, divididos en tres plantas que recibirán a los artistas, técnicos y estudiantes de los diferentes talleres que ofrece la compañía.

Según la ministra Schmidt, "nos hemos esmerado en esto porque sentimos y tenemos la convicción, de que el Gran Circo Teatro es un aporte a Chile y a las nuevas generaciones de artistas teatrales. Porque han sido consecuentes con un estilo artístico y humano".

EN LA CALLE

Aunque a fines de los '80, la simbiosis entre la calle y el colectivo escénico fundado por Andrés Pérez en 1988 fue perfecta, la casa propia ha sido un tema para quienes en los '90 convirtieron las décimas de Roberto Parra en el fenómeno teatral más grande en la historia de Chile: "La negra Ester".

En 2003 fueron expulsados de los galpones que hoy forman Matucana 100; a los pocos meses murió Pérez en la maldita "cama 8" del Hospital San José; y luego levantaron su carpa en un peladero del Instituto de Normalización Previsional (INP) en Vicuña Mackenna 37, lugar vecino a una construcción que les dejaba caer tierra y concreto en horario continuado.

Como la peor broma del Día de los Inocentes, los notificaron que debían dejarlo el 28 de diciembre pasado, entonces sin destino definido. Por esos días, Rosa Ramírez, caminaba con poca fe, entre la incertidumbre de tres posibles lugares, dos de ellos periféricos.

Sin embargo hoy su realidad puede mejorar, pues la compañía formalizó un

►► Después de cinco años instalados en un sitio eriazos en Vicuña Mackenna 37, Rosa Ramírez y compañía encontraron un lugar definitivo en una vieja casona cedida por el Ministerio de Bienes Nacionales y que será refaccionada con ayuda de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Andrés Bello.



La antigua casona, ubicada en pleno Barrio Universitario (República 301), está avaluada por el fisco sobre los 320 millones de pesos. Foto: Alexander Infante

convenio con la Facultad de Arquitectura de la Universidad Andrés Bello, para el diseño de un proyecto de recuperación del inmueble, que tiene diferentes grados de

deterioro en su edificación, mientras que el Ministerio de Cultura está asesorando a la compañía teatral en la postulación de diversos proyectos. **LN**

ALVARADO, Rodrigo, "El Gran Circo Teatro encontró casa nueva", *La Nación*, 18 de marzo 2008, Santiago.

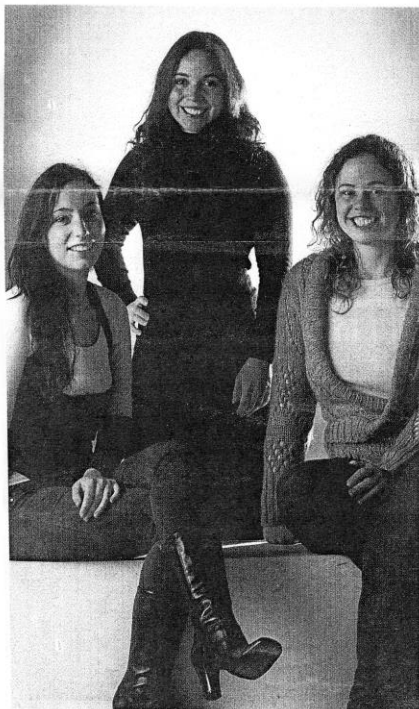
TRANSFORMACIÓN TEATRAL

A principios de este año el Ministerio de Bienes Nacionales le entregó a la compañía teatral Gran Circo Teatro una antigua casona ubicada en el barrio República para que construyera su nueva sede. El proyecto es de las arquitectas Josefina Guilloff, Daniela Fernández y Constanza Jana.

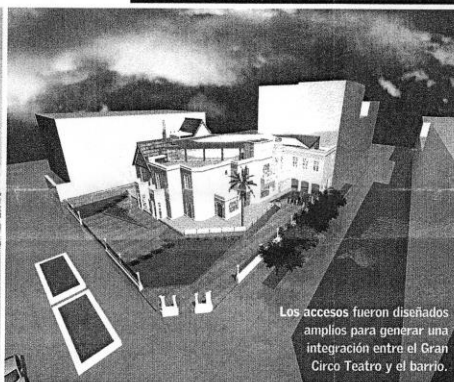
Texto, Magdalena Burmeister S. | Retrato, Juan Ernesto Jaeger



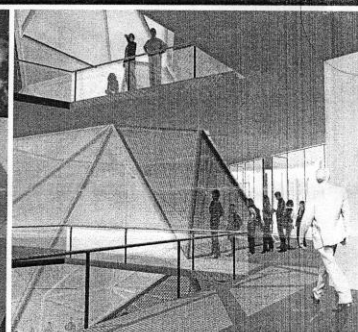
Proyectada por Eduardo Costabal en 1930 esta casa fue declarada Monumento Nacional.



Las arquitectas Josefina Guilloff, Daniela Fernández y Constanza Jana estiman el costo de este proyecto en alrededor de 600 millones de pesos.



Los accesos fueron diseñados amplios para generar una integración entre el Gran Circo Teatro y el barrio.



Esta cúpula tiene una altura cercana a los 14 metros, lo que permitirá a los integrantes de la compañía colgar sus telas y hacer sus acrobacias.

Todo comenzó el 17 de marzo de este año, cuando el Ministerio de Bienes Nacionales, con el apoyo del Ministerio de Cultura y la Intendencia Metropolitana, le entregó a la compañía teatral Gran Circo Teatro —fundada por Andrés Pérez a fines de la década de 1980— una casona del barrio República para que fundara ahí su nueva sede.

Para diseñar el espacio, la agrupación de actores realizó una alianza con la Facultad de Arquitectura de la Universidad Andrés Bello, entidad que encargó el proyecto a los cursantes del Magíster de Reconversión. Del grupo de nueve alumnos se seleccionó la propuesta de Josefina Guilloff, Daniela Fernández y Constanza Jana.

Teniendo como base una enorme casa de 1930 declarada Monumento Nacional, las profesionales elaboraron un diseño que conserva intacta la fachada, pero que detrás incorpora un nuevo volumen de alrededor de 2.000 m². “Luego de estudiar mucho los requerimientos, ideamos un espacio que responde a

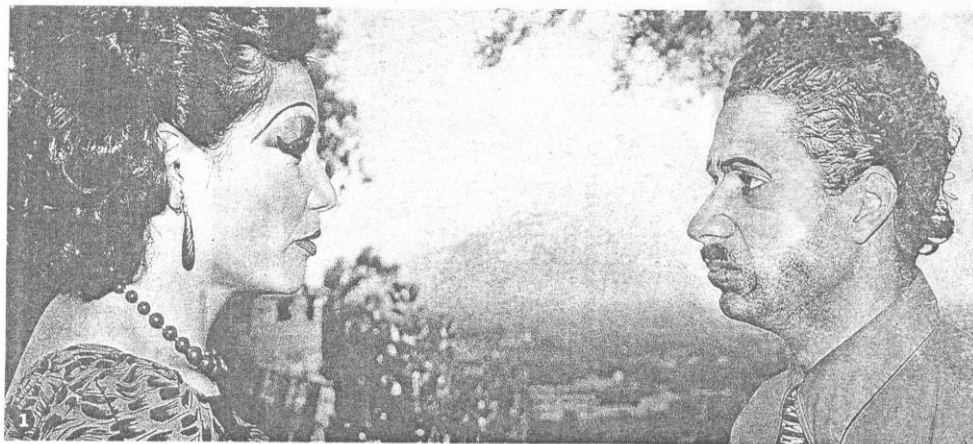
todas sus necesidades”, cuenta Daniela.

Al centro hay un vacío interior donde situaron una cúpula de acero bajo la cual funciona un área para presentaciones y ensayos, y alrededor, dispusieron tres pisos donde se despliega el resto del programa. En el primer nivel se encuentra el teatro, la cafetería y un museo para exhibir la historia de la compañía; en el segundo, los talleres, y, en el tercero, un grupo de dormitorios para que descansen los artistas.

—Cuando los actores nos contaron cómo se apropiaron de sus nuevos personajes, nos inspiramos en ese fenómeno de mutación, y quisimos aplicarlo también a la casa, viéndola desde el punto de vista de la transformación y el cambio—, señalan.

Se espera que dentro de poco se inicien las obras de construcción del proyecto, ya que el Gran Circo Teatro está gestionando el proceso de financiamiento con organismos estatales, fondos concursables y aportes municipales. V.D

BURMEISTER, Magdalena, “Transformación teatral”, *El Mercurio*, 13 de septiembre 2008.



La Negra Ester celebra 20 años con funciones en Santiago y Valparaíso

Han pasado dos décadas desde el 9 de diciembre de 1988, cuando se estrenó la obra, y para conmemorar la fecha se prepara un reestreno en la capital y una versión remozada en un bar de Valparaíso. Intérpretes de diferentes elencos analizan un fenómeno que parece incombustible.

Rodrigo Miranda

Durante diciembre se reestrena en Santiago *La negra Ester*. Será una fiesta popular para celebrar los 20 años del Gran Circo Teatro y del montaje más visto de las últimas décadas.

Demostando su vigencia, en el bar Rincón Bolívarano de Valparaíso se estrenará otra versión de la obra, entre el 9 y 15 de diciembre, dirigida por Iván Álvarez de Araya y con actores de la Universidad de Playa Ancha. En esta adaptación, autorizada por Catalina Parra, hija de Roberto, la música es de rockabilly, Roberto Parra aparece como una suerte de Johnny Cash y las prostitutas tienen estética pin up. No hay escenario y todo ocurre en el bar, en medio de los espectadores.

Actualmente se afinan los últimos detalles para que el reestreno en Santiago sea en el Teatro Caupolicán la última semana de diciembre.



3 elencos

ha tenido *La negra Ester*. María Izquierdo, Willy Semler, Roxana Campos, Boris Quercia y Ximena Rivas han formado parte de ellos.

Desde su debut, el 9 de diciembre de 1988, la obra ha sido un semillero. Por el elenco han pasado actores como Boris Quercia, Willy Semler, María Izquierdo, Pachi Torreblanca, Roxana Campos, Aldo Parodi, Ximena Rivas, Ramón Llao y Manuela Oyarzún. Solo Rosa Ramírez se mantiene hasta hoy como la incombustible *Negra Ester*.

A juicio de las diferentes generaciones, el éxito radica en que la pieza supo reencontrar al público con su identidad popular perdida. Otra clave para su trascendencia son las influencias y enseñanzas que Andrés Pérez recibió en Francia en el Théâtre du Soleil, donde heredó creencias del teatro de la India y creó un método. "Los personajes eran deidades, se hacen presentes en el escenario y son ellos los que eligen a los actores. No al revés", recuerda Roxana Campos, miembro del elenco origi-

nal, en los roles de Zulema y Doña Berta.

En los ensayos, Pérez probaba todos los personajes con todos los actores de la compañía. Su sensibilidad le permitía evidenciar a través de la emoción que el actor transmitía quién era "el elegido". Hasta el momento sólo han existido tres actores (Boris Quercia, Sebastián Villa e Iván Álvarez de Araya) que han interpretado el papel de Roberto Parra. Todos seleccionados por Pérez.

Así lo recuerda Boris Quercia, el primer Roberto: "Fui uno de los últimos en hacer el personaje y un día Andrés me eligió. De ahí en adelante *La negra Ester* marcó mi carrera. Fue un privilegio hacer realidad la utopía del teatro, tal como la soñaba, a los 22 años".

La nueva generación

Iván Álvarez de Araya, quien encarna el personaje desde hace siete años, evoca cómo llegó a la compañía. "Recuerdo que Andrés también me hizo probar el papel de la Esperanza. Nunca me enteré que sería Roberto Parra hasta que vi el afiche impreso. No tuve la oportunidad de conocer al Roberto real para crear el personaje. Tampoco me reuní con Boris Quercia. Andrés nos guió, nos hizo vivir el mismo proceso que los actores anteriores para llegar a la misma emoción que ellos".

Otra integrante de la nueva generación es Mariana Muñoz, quien también cumple siete años en el rol de Japonésita: "*La negra Ester* es un pedazo importante de la historia del teatro, del país y de mi historia personal".



1. Elenco original. Rosa Ramírez y Boris Quercia como prota.
2. El segundo Roberto Parra llega en 1998: Sebastián Villa.
3. Las nuevas generaciones. Manuela Oyarzún, de japoneses Ivo Herrera, como Esperanza, el recordado travesti interpretó los primeros años por Willy Semler y, más adelante por el protagonista Andrés Pérez.

La obra ocurre en el cabaret Luces del Puerto, de San Antonio, en los 40.

El protagonista es el joven caupolicán popular Roberto Parra.

MIRANDA, Rodrigo, "La Negra Ester celebra 20 años con funciones en Santiago y Valparaíso", *La Tercera*, 28 de noviembre 2008.

Amigos, admiradores y artistas rindieron un sentido homenaje al fallecido director

Festivo funeral tuvo Andrés Pérez

Acompañado por una colorida caravana que partió en Santiago, el cuerpo del creador de La Negra Ester fue sepultado en Villa Alemana.

SEBASTIAN VASQUEZ R.

Fue una fiesta, un carnaval. Cientos de personas acompañaron al fallecido director, actor, dramaturgo y bailarín Andrés Pérez en su último adiós. El 'maestro' del teatro contemporáneo chileno y realizador de populares montajes, como El Desquite, fue sepultado ayer en el cementerio Parque del Sendero de Villa Alemana, el mismo lugar donde descansan los restos de su padre. En el camposanto de la Quinta Región lo despidieron con un aplauso que se extendió por más de tres minutos. De fondo, la Regia Orquesta -sin Alvaro Henríquez- tocaba canciones de La Negra Ester, con María Izquierdo cantando emocionada, mientras algunos arrojaban vino y cola de mono sobre el ataúd. Fue uno de los pocos momentos donde la bulliciosa alegría se mezcló con amargas lágrimas en una despedida que se caracterizó por el gran cariño demostrado por los asistentes. El cortejo se inició al mediodía en el Teatro

Su madre, Alicia Araya lo despidió en el cementerio Parque del Sendero de Villa Alemana



Providencia de Santiago, recinto que desde el jueves estuvo abarrotado de familiares, artistas y admiradores del director de La Huida. En ese lugar fue homenajeado al son de las cuencas de Lalo Parra, bailadas por su ex esposa, la actriz Rosa Ramírez, quien lo acompañó en los días finales. Paralelamente, un sacerdote iniciaba el responso fúnebre. A la salida los esperaba un viejo y colorido microbús decorado especialmente para la ocasión, que llevó el ataúd por calles céntricas hasta la salida poniente de la capital.

En el trayecto, Pérez fue homenajeado en varias oportunidades; en el cerro Santa Lucía, cuya terraza albergó en reiteradas ocasiones el

montaje La Negra Ester; en La Moneda, a los pies del monumento de Salvador Allende, y en la Pérgola de las Flores, cuyos floristas le dieron la despedida arrojando pétalos a la comitiva. Ahí sus restos fueron bajados del improvisado carro fúnebre y después transportados en hombros por actores como Francisco Reyes, Erto Pantoja y el músico Cuti Aste. Encabezando la procesión, Rosa Ramírez bailaba con una figura de la Virgen en sus brazos, seguida por chinchineros y un organillero, mientras el sonido de los pitos y el aroma de las flores inundaban el lugar. Tal como si fueran un carnaval.

"Andrés Pérez, el pueblo está contigo", gri-

taba la mayoría de los asistentes, entre quienes figuraban el escritor Pedro Lemebel, el diputado Guido Girardi, el ex ministro Enrique Correa y la doctora Ingrid Heilmann, quien lo atendió en el Hospital San José.

Tras interpretar el Himno Nacional a viva voz, el cuerpo de Andrés Pérez fue trasladado en una carroza fúnebre hasta Villa Alemana, realizando una breve parada en Matucana 100, espacio teatral que el director disputó largamente con el Ministerio de Bienes Nacionales. De ahí fue seguido hasta la Quinta Región por una caravana de automóviles y buses, repletos de entuslastas amigos. Todos estaban invitados a la última fiesta del director.



Los restos de Andrés Pérez fueron llevados a La Moneda, donde se le rindió un homenaje junto al monumento a Salvador Allende.

VASQUEZ, Sebastián, "Festivo funeral tuvo Andrés Pérez", *La Tercera*, 5 de enero 2002, Santiago.

Bibliografía

A) LIBROS:

AA.VV. (1982), *Teatro chileno de la crisis institucional '73-'80. Antología Crítica*, Santiago, CENECA.

AA.VV. (1989), *Reflexiones sobre Teatro Latinoamericano del Siglo Veinte*, Buenos Aires, Editorial Galerna.

AA.VV. (1996), *Pedagogía y experimentación en el teatro latinoamericano*, D.F. México, Escenología A.C.

ADLER, Heidrun y WOODYARD George (2000), *Teatro en Chile*, Madrid, Sociedad de Teatro y Medios de Latinoamérica.

CÁNEPA GUZMÁN, Mario (1955), *Historia de los teatros universitarios*, Santiago, Ediciones Mauro.

CORTES, Eladio y BARREA-MARLYS, Mirta (2003), *Encyclopedia of Latin American theater*, Usa, Greenwood Publishing Group.

DEBESA, Fernando, (1989), *Quién soy?*, Santiago, Agrupación Amigos del Libro.

DON RUBIN, Carlo Solorzano, (2000), *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre: The Americas*, Usa, Taylor & Francio.

FERNANDEZ, Teodosio (1982), *El teatro chileno contemporáneo '41-'73*, Madrid, Colección Nova Scholar.

GOLDBERG, RoseLee (1996), *Performance art-desde el futurismo hasta el presente*, Barcelona, Ediciones Destino.

GROTOWSKI, Jerzy (1970), *Hacia un teatro pobre*, Ciudad de México, Siglo XXI Editores.

HURTADO, María de la Luz (1983), *Sujeto social y proyecto histórico en la dramaturgia chilena actual*, Santiago, trabajo personal universitario no publicado.

JARA, Joan (1983), *Víctor Jara, un canto inconcluso*, Santiago, LOM Ediciones.

LAGOS, Soledad (1994), *Creación colectiva. Teatro chileno a fines de la década de los '80*, Frankfurt, Peter Lang GmbH.

LEMEBEL, Pedro (2003), *Zanjón de la Aguada*, Santiago, Quebecor World Chile S.A.

MOUESCA, Jacqueline y ORELLANA, Carlos (1988), *Cine y Memoria del siglo XX*, Santiago, LOM Ediciones.

PADILLA, Pablo y MUÑOZ, Daniel (2008), *Cueca Brava-La fiesta sin fin del roto chileno*, Santiago, RIL Editores.

PARRIGRANDI NAVARRO, Claudia (2001), *Dramaturgia y género en el Chile de los años '60*, Santiago, Lom Ediciones.

PARRA, Roberto (1996), *Poesía popular, Cuecas choras y La Negra Ester*, Santiago, Fondo de Cultura Económica Chile S.A.

PAVIS, Patrice (1998), *Diccionario del Teatro*, Barcelona, Paidós Ibérico.

PAVIS, Patrice (2000), *El análisis de los espectáculos*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica.

PIÑA, Juan Andrés (1988), *20 años de teatro chileno 1976-1996*, Santiago, RIL Editores.

PRADENAS, Luis (2006), *Teatro en Chile. Huellas y trayectorias. Siglos XVI-XX*, Santiago, Lom Ediciones.

ROJO, Grinor (1985), *Muerte y resurrección del teatro chileno 1973-1983*, Madrid, Ediciones Michay.

ROJO, Sara (2002), *Tránsitos y desplazamientos teatrales: de America Latina a Italia*, Santiago, Editorial Cuarto Propio.

ZEGERS NACHBAUER, María Teresa (1999), *25 años de teatro en Chile 1970-1995*, Santiago, Ministerio de Educación Departamento de programas culturales Departamento de programas culturales División de Cultura.

B) TESIS

DEL CAMPO ZALDIVAR, Javiera (2004), *Actuación cómica en Chile: Evolución y repercusiones en las técnicas actorales actuales*, tesis presentada para la titulación en actuación de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile de Santiago.

ESPINOZA QUINLAN, Violeta (1993), *Tres montajes destacados de teatro chileno: Cinema - Utopía, La Negra Ester y La manzana de Adán*, tesis presentada para la titulación en actuación de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile de Santiago.

C) ARTÍCULOS DE REVISTAS:

AA.VV. (1989), "La Negra Ester", *Revista Apuntes*, 98.

AA.VV. (2002), "Especial Andrés Pérez (1951-2002)", *Revista Apuntes*, 122.

1. VIDELA, Horacio (2002), "De la calle al cielo: Andrés Pérez"

2. DUROZIER, Maurice (2002), "Seis Años"
3. GONZALEZ, Fernando (2002), "Andrés Pérez. El independiente vuelo del creador comunitario"
4. RAMIREZ, Rosa (2002), "Bendito día"
5. GARCIA, Andrés (2002), "La dura senda de un alquimista"
6. VILA, Sebastián (2002), "La consagración de la pobreza"
7. MIRANDA, Ignacio (2002), "Homenajes a los olvidados"
8. BROWNE, Eduardo (2002), "Opera en poblaciones con Andrés Pérez"
9. PINTO, Malucha (2002), "Carta a Andrés"
10. MUÑOZ, Mariana (2002), "Andrés Pérez, el Principito, Nemesis y otros cuentos preciosos para mí"
11. DIÉGUEZ, Ileana (2002), "Viaje a la máscara: notas de un taller"
12. FERNANDEZ, Gala (2002), "Ceder"
13. GRIFFERO, Ramón (2002) "La ausencia de un creador-La llegada"
14. HURTADO, María de la Luz (2002), "Andrés Pérez vs. Rodrigo Pérez: Duelo teatral a través de Mishima/Sade"
15. AGUIRRE, Isidora (2002), "¿Los que se van, recuerdan, Andrés?"
16. PULGAR, Leopoldo (2002), "El Pérez anda rodando"
17. SOTO, Cristián (2002), "Elegía para Andrés"
18. JARA, Joana (2002), "Para Andrés"

AA.VV. (2008), "Teatro en Chile", *Alternatives théâtrales*, 96-97 : 3-38.

AA.VV. (2008), "Chile", *Theater der Zeit*, 11 : 3-48.

BOYLE, Catherine (1989), "La Negra Ester", cuerpo y alma en Glasgow (Escocia)", *Revista Apuntes*, 98 : 15-22.

CAMPO, Alicia del (1997), "Retrato de familia: lo popular como espejo narcisista de lo nacional en El desquite", *Gestos. Del escenario a la mesa de la crítica*, 45 : 137-147.

GRIFFERO, Ramón (1991-1992), "Radiografía de una dramaturgia", *Revista Apuntes*, 103 : 93-98.

GUERRERO DEL RIO, Eduardo (1989), "El teatro chileno en el exilio", *Escenario de dos Mundos*, Centro de Documentación Teatral.

HANSON BUSTOS, Jaime (2002), "Encuentro con Isidora Aguirre. La voz de los que no tienen voz", *Assaig de Teatre*, 33-34 : 43-66.

HANSON BUSTOS, Jaime (2002), "Entrevista a María de la Luz Hurtado", *Assaig de Teatre*, 33-34 : 99-104.

HANSON BUSTOS, Jaime (2002), "Encuentro con Nassim Sharim. Cuarenta y cinco años del teatro ICTUS", *Assaig de Teatre*, 33-34 : 105-115.

HANSON BUSTOS, Jaime (2002), "Andrés Pérez Araya: la muerte de un maestro, el nacimiento de un mito", *Assaig de Teatre*, 33-34 : 117-125 .

HARCHA, Ana (2002), "Estancarse o avanzar: visión subjetiva del cambio producido en el teatro chileno a fines del siglo XX e inicios del siglo XXI", *Assaig de Teatre*, 33-34 : 93.

HURTADO, María de la Luz (1989), "1973-1987: Un nuevo contexto, el gobierno militar", *Escenario de dos Mundos*, Centro de Documentación Teatral.

HURTADO, María de la Luz (1997), "De las utopías a la autorreflexión en el teatro de los 90", *Revista Apuntes*, 112 : 13-30.

HURTADO, María de la Luz (2006) "Chile, 1948-1988: Los Teatros Independientes en Escena. Historia crítica y memoria (audio)visual", *Revista Apuntes*, 170-171 : 128.

HURTADO, María de la Luz (2002), "Teatro chileno de los años ochenta: de la parodia del poder a la subjetividad", *Assaig de Teatre*, 33-34 : 67-73.

JURADO, Maria Cristina, "Problemas de plata", *Caras*, 150 : 16-17.

MARINAO, Verónica (2002), "Andrés Pérez: el eterno retorno", *Assaig de Teatre*, 33-34 : 131-132.

MONTAGNA, Juan Carlos (1996), "Teatro chileno postmoderno: definiciones, conquistas y preguntas", *Revista Apuntes*, 111 : 68.

PACULL LIRA, Álvaro (1999), "Teatro chileno de los años ochenta", *FinisTerae*, 78-83 : 7.

PARRA, Marco Antonio de la (1989), "Los secretos de La Negra Ester", *Revista Apuntes*, 98 : 23-26.

PEREZ, Andrés (1991), "Incertidumbre y Cambio", *Primer Acto*, 240 : 62.

PEREZ, Andrés (1999), "Madame de Sade", *Revista Apuntes*, 115 : 50-55.

PEREZ, Andrés (1996), "Lo popular es propio por pertenencia", *Revista Apuntes*, 111 : 3-5.

PIÑA, Juan Andrés (1980), "1941-1973: Renovación, profesionalización y compromiso", *Escenario de dos Mundos*, Centro de Documentación Teatral.

PIÑA, Juan Andrés (1991), "Modos y Temas del Teatro Chileno: La voz de los 80", *Apuntes Teatro*, 101 : 84-87.

RIVIÈRE, Marie Christine (1997-1998), "Miradas entrecruzadas", *Revista Apuntes*, 113 : 4-5.

SANTI, Marietta, "La mayoría de edad de La Negra Ester", *La Tercera Mujer*, 1262 : 30-34.

SHARIM, Nassim (1989), "Un sueño que perdure", *Escenario de dos Mundos*, Centro de Documentación Teatral.

SOLANA, Guillermo (2002), "Black Mountain Collage: un verano en la montaña negra", *Arte y Parte*, 41 : 30-34.

SOLARI, Carola, "Andrés Pérez el iluminado", *Elle*, 81 : 16-19, Santiago.

ULIBARRI, Luisa (1997-1998), "Utopías y realidades en el reino de lo posible", *Revista Apuntes*, 113 : 178 -184.

WOLFF, Egon (1993), "Teatro no textual en Chile", *Conjunto*, Casa de las Américas, 94 : 21-22.

VIDAL, Virginia (1998), citación sin título y sin fecha, *Análisis*.

VILLEGAS, Juan (2002), "Andrés Pérez Araya (1951-2002)", *Gestos*, 33 : 178-180.

VILLEGAS, Juan (2001), "Andrés Pérez, poética teatral en tiempos de globalización y transnacionalización", *Revista Apuntes*, 119 : 141-148.

Artículo sin nombre del periodista, "Una magia de amor y tristeza", *Revista Vea*, 254 : 17.

Artículo sin nombre del periodista, (1990), "La Negra Ester se fue a Europa", *Revista Vea*, 290 : 36-37.

D) ARTÍCULOS DE PERIÓDICOS:

ALVARADO, Rodrigo, "El Gran Circo Teatro encontró casa nueva", *La Nación*, 18 de marzo 2008, Santiago.

ALVARADO, Rodrigo, "Queremos hacer un museo", *La Nación*, 9 de mayo 2008, Santiago.

ASENJO, Andrés, "La confianza de un Gandhi chileno", *El Mercurio*, 7 septiembre 1988, Santiago.

BURMEISTER, Magdalena, "Transformación teatral", *El Mercurio*, 13 de septiembre 2008.

CALISTO, José, "La Negra Ester llenó gimnasio magallánico", *La Tercera*, 30 de marzo 1989, Santiago.

CARVAJAL, Rigoberto, "La Negra Ester enloqueció a parroquianos de toda Europa", *Fortín Mapocho*, 18 de agosto 1989, Santiago.

CELEDÓN, Pedro, "Los signos de La Negra Ester", no tengo el nombre del periódico, 10 de enero 1995, Santiago.

C.G.M., "En busca del padre", *La Nación*, 7 de agosto 1998, Santiago.

DONOSO, Claudia, "Pérez el aglutinador", *APSI*, 7 de septiembre 1987, Santiago.

ESTRADA, Diógenes, "La Negra Ester", *La Época*, 3 de noviembre 1989, Santiago.

GUZMÁN, Claudia, "Me gusta el terrorismo de Brecht", sin nombre del periódico, 1 de agosto 1998, Santiago.

GUZMÁN, Rosario, "La Negra Ester: Si se la pierde, se arrepentirá", *La Segunda*, 24 de febrero 1989, Santiago.

HEISS, Claudia, "Teatro de la nostalgia", *La Época*, 3 de marzo 1995.

IBACACHE, Javier, "Andrés Pérez y Cuti Aste participarán al La Opera de tres centavos del Teatro Nacional", *La Segunda*, 8 de mayo 1998, Santiago.

IACOVIELLO, Beatriz, "Éxito de La Negra Ester en México", *La Segunda*, 29 de octubre 1991, Santiago.

J.A.M.H., "Protagonista en La Indiada y director de La Negra Ester", *El Mercurio*, 7 de septiembre 1988, Santiago.

LABRA, Pedro, sin título, *La Segunda*, 6 marzo 1995, Santiago.

LABRA, Pedro, "Nemesio Pelao, ¿Qué Es lo Que Te Ha Pasao?", *El Mercurio*, 3 de Diciembre 1999, Santiago.

LANDAURO, Lorena, "La Negra Ester cumple 20 años", *La Hora*, 19 de diciembre 2008.

LINEROS, Rocío, "Entre supervivientes está el juego", *La Época*, 24 de julio 1998, Santiago.

MANDUJANO, Víctor, "De un burdel de San Antonio a los Grandes Escenarios del Mundo", no tengo el nombre del periódico, 10 de mayo 1990.

MARINAO, Verónica, "Andrés Pérez: El eterno retorno", *El Mercurio*, 10 de enero 2002, Santiago.

MERA, Carmen, "Función a precio módico", 7 de agosto 1998, Santiago, *Las Ultimas Noticias*, 6 de enero 1989, Santiago.

MERA, Carmen, "La Negra Ester suburbios de inspiración", *Las Ultimas Noticias*, 6 de enero 1989, Santiago.

MIRANDA, Eduardo, "Así fue la primera Negra Ester", *El Mercurio*, 19 de diciembre 2008, Santiago.

MIRANDA, Rodrigo, "Andrés Pérez: Mi oficio es provocar y perturbar", *El Mercurio*, 6 de noviembre 1998, Santiago.

MIRANDA, Rodrigo, "Boris Quercia recuerda los 20 años de La Negra Ester y vuelve al teatro", *La Tercera*, 14 de noviembre 2008.

MIRANDA, Rodrigo, "La Negra Ester celebra 20 años con funciones en Santiago y Valparaíso", *La Tercera*, 28 de noviembre 2008.

MUÑOZ, Juan Antonio, "La Negra Ester vive en la gente", *El Mercurio*, 6 de enero 1995, Santiago.

OLATE, Myriam, "Los porqués de esa gran negra", *La Tercera*, 29 de septiembre 1991.

OLIVARES, Daniel, "Gran Circo Teatro llega al barrio República", *La Hora*, 18 de marzo 2008, Santiago.

OYARZÚN, Carola, "Espectáculo Versus Historia", *El Mercurio*, 1 de agosto 1998, Santiago.

PARRA, de la, Marco Antonio, "La Negra Ester o la redención del teatro chileno" (I) y "La estrella de Andrés Pérez" (II), *El Mercurio*, 17 y 19 de enero 1989, Santiago.

PEREZ, Andrés, "Me voy en busca de las formas audaces que aquí no encuentro", *El Mercurio*, 1 de octubre 1983, Santiago.

PIÑA, Juan Andrés, "Sobre un legado. Andrés Pérez: colorido, chileno, popular", *El Mercurio*, 6 de enero 2002, Santiago.

PIÑA, Juan Andrés, "La Negra Ester y sus mitos", *La Tercera*, 20 de diciembre 2008, Santiago.

PULGAR, Leopoldo, "Una historia de amor, denuncias y corrupción en obra de Brecht", *La Tercera*, 29 de julio 1998, Santiago.

PULGAR, Leopoldo, "Cristián Soto: Nace un nuevo autor en el teatro chileno", *La Tercera*, 23 de agosto 1998, Santiago.

PULGAR, Leopoldo, "Las mil caras de Andrés Pérez", *La Tercera*, 8 de agosto 1999, Santiago.

PULGAR, Leopoldo, "Una epopeya musical", *La Tercera*, 11 de agosto 2000, Santiago.

PULGAR, Leopoldo, sin título, *La Tercera*, 11 de diciembre 2000, Santiago.

RAMIREZ, Claudia, "Andrés Pérez según Andrés Pérez", *La Tercera*, 3 de agosto 2000, Santiago.

RIVAS, Ximena, "El Gran Circo Teatro Teatro de Todos", *La Tercera*, 3 de agosto 2000, Santiago.

RODRIGUEZ, Carmen, "Al santa Lucía se cambia La Negra Ester", *La Época*, 23 de diciembre 1988, Santiago.

ROCKWELL, John, "Stage: L'Indiade in Paris, Directed by Mnouchkine", *The New York Times*, 5 de febrero 2009, New York.

SANTI, Marietta, "El teatro callejero está más cerca de la luz", *Las Últimas Noticias*, 30 de junio 2000, Santiago.

VASQUEZ, Sebastián, "Festivo funeral tuvo Andrés Pérez", *La Tercera*, 5 de enero 2002, Santiago.

Artículo sin nombre del periodista, "Me voy en busca de las formas audaces que aquí no encuentro", *El Mercurio*, 1983.

Artículo sin nombre del periodista, "En una carpa de circo llevarán el teatro a las poblaciones", *La Época*, 7 de septiembre 1988, Santiago.

Artículo sin nombre del periodista, "La Negra Ester se estrena en Puente Alto", *El Mercurio*, 7 de diciembre 1988, Santiago.

Artículo sin nombre del periodista, "La Negra Ester: popular y genial", *La Nación*, 13 de enero 1989.

Artículo sin título y sin nombre del periodista, encontré solo el fragmento donde habla Andrés, *La Segunda*, 24 de febrero 1989, Santiago.

Artículo sin título y sin nombre del periodista, "Caravana de Santiaguinos seguirá a La Negra Ester a San Antonio", *El Mercurio*, 7 de marzo 1989, Santiago.

Artículo sin nombre del periodista y de la nota, *La Época*, 6 de septiembre 1989, Santiago.

Artículo sin nombre del periodista, "A Japón, Cuba y Uruguay viajará La Negra Ester", *Las Últimas Noticias*, 17 de febrero 1990, Santiago.

Artículo sin nombre del periodista, "Productor estadounidense quiere estrenar La Negra Ester en Broadway", *Las Últimas Noticias*, 1 de octubre 1990, Santiago.

Artículo sin nombre del periodista, "La Negra Ester va a Broadway", *El Mercurio*, 11 de octubre 1990.

Artículo sin nombre del periodista, "La Negra Ester fue invitada a Broadway", *La Tercera*, 12 de octubre 1990, Santiago.

Artículo sin nombre del periodista, "La Negra... reanuda las giras internacionales", *El Mercurio*, 26 de julio 1991, Santiago.

Artículo sin nombre del periodista, "La Negra Ester triunfa en Estocolmo", *La Nación*, 22 de agosto 1991, Santiago.

F) PÁGINAS WEB:

www.aict-iatc.org, (16.03.09) [fecha de consulta].

www.antropologiaurbana.cl/pdfs/etno/brigada_rparra.pdf, (6.03.09) [fecha de consulta].

www.archivodramaturgia.cl/modelo, (22.05.09) [fecha de consulta].

Sergio TRABUCCO, "Isidora Aguirre: Yo no soy profeta en mi tierra", www.artes.uchile.cl/uchile.portal?nfpb=true&pageLabel=not&url=44240, (24.05.09) [fecha de consulta].

www.charango.cl, (20.12.08) [fecha de consulta].

www.chile.com/tpl/articulo/detalle/ver.tpl?cod_articulo=707, (16.12.08) [fecha de consulta].

www.chile-mir.org, (26.06.09) [fecha de consulta].

www.ciudadseva.com/textos/otros/ultimodi.htm, (23.11.08) [fecha de consulta].

www.corohispanoamericano.it/SMMembranofoni.htm, (20.12.08) [fecha de consulta].

"Personajes de nuestra historia", www.educarchile.cl/ntg/personajes/1611/article-95729.html, (28.10.08) [fecha de consulta].

"Personajes de nuestra historia", www.educarchile.cl/ntg/personajes/1611/propertyvalue-42015.html, (23.02.09) [fecha de consulta].

www.documentacionteatral.mcu.es, (5.01.09) [fecha de consulta].

www.fiskalesadhok.cl, (27.11.08) [fecha de consulta].

www.fundacionvictorjara.cl, (13.02.09) [fecha de consulta].

www.grancircoteatro.cl, (8.02.09) [fecha de consulta].

www.griffero.cl, (8.02.09) [fecha de consulta].

www.lalegua.cl, (18.12.08) [fecha de consulta].

www.lapincoya.cl, (18.12.08) [fecha de consulta].

www.latinamericantheatre.com/sieveking.htm, (30.10.08) [fecha de consulta].

www.losprisioneros.cl, (27.11.08) [fecha de consulta].

www.m100.cl, (23.02.09) [fecha de consulta].

www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=dramaturgiachilenaenlasegundamitaddelsigloxx, (14.12.08) [fecha de consulta].

[www.memoriachilena.cl/temas/dest.asp?id=andresperezaraya\(1951-2002\)soleil](http://www.memoriachilena.cl/temas/dest.asp?id=andresperezaraya(1951-2002)soleil), (14.12.08) [fecha de consulta].

[www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=alfonsoalcalde\(1921-1992\)](http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=alfonsoalcalde(1921-1992)), (15.12.08) [fecha de consulta].

Marcela, ARROYAVE, "Pedro Mortheiru", www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=dramaturgiachilenaenlasegundamitaddelsigloxx, (13.10.08) [fecha de consulta].

http://monogonzalez.blogspot.com/2006_06_01_archive.html

www.nuestro.cl/notas/perfiles/pedro_aguirre_cerda1.htm, (21.12.08), [fecha de consulta].

www.opusgay.cl, (14.05.09) [fecha de consulta].

www.pehuen.cl/autores/egonwolf.html, (28.10.08) [fecha de consulta].

www.puc.cl/teatro/memorateatral, (14.05.09) [fecha de consulta].

www.premioaltazor.cl/andres-perez-la-huida/, (25.05.09) [fecha de consulta].

www.ramonfarias.cl, (29.04.09) [fecha de consulta].

www.revistaapuntes.puc.cl, (11.03.09) [fecha de consulta].

www.salvador-allende.cl/Cronologia/Cronologia2.pdf, (20.11.08) [fecha de consulta].

www.sidarte.bligoo.com, (19.03.09) [fecha de consulta].

www.stgoamil.cl, (5.03.09) [fecha de consulta].

www.tallermagisterunab.blogspot.com, (5.03.09) [fecha de consulta].

www.teatroictus.cl, (2.12.08) [fecha de consulta].

www.theatre-du-soleil.fr, (13.05.09) [fecha de consulta].

www.tnch.uchile.cl, (14.03.09) [fecha de consulta].

www.webghighi.com/old/web/cile/teatro.htm, (28.10.08) [fecha de consulta].

http://es.wikipedia.org/wiki/Familia_Parra, (20.12.08) [fecha de consulta].

G) MATERIAL AUDIO Y VIDEO:

Relativos a Andrés Pérez:

"Acto Único - Finis Terrae" de Eduardo Guerrero, canal ARTV (video), Santiago de Chile, 2000.

"Inolvidables" de Andrea Tessa, canal Uc 13 Chile (video), Santiago de Chile, 2004.

"Sombras de un director" de Antonia Lobos, (documental), Santiago de Chile, 2007.

"Gran Circo Teatro presenta La Negra Ester", (registro de la obra), Santiago de Chile, Sony Music, 1999.

Relativos a los eventos históricos de los años '70:

"La Batalla de Chile", Patricio Guzmán, Chile, 1975.

"Calle Santa Fe", Carmen Castillo, Chile, 2008.

"Estadio Nacional", Carmen Luz Parot, Chile, 2002.